

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Pedagogická fakulta**

**Diplomová práce**

**Praha 2013**

**Bc. Alena Marečková**

**Univerzita Karlova v Praze**

**Fakulta pedagogická**

**Katedra hudební výchovy**

Studijní obor: Hudební výchova – Nástroj



## **J. S. Bach a využití jeho skladeb na ZUŠ**

J. S. Bach and His Piano Pieces for Music Art Schools

Autor diplomové práce:

**Bc. Alena Marečková**

Vedoucí diplomové práce:

**PhDr. MgA. Vít Gregor, Ph.D.**

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „J.S.Bach a využití jeho skladeb na ZUŠ“ vypracovala samostatně s využitím dostupných pramenů a literatury, na něž se odkazuji.

V Praze dne 1.5.2013

.....

## **Poděkování**

*Ráda bych na tomto místě poděkovala panu PhDr. MgA. Vítu Gregorovi, Ph.D. za odborné vedení a náležité připomínky k této práci. Dále bych chtěla poděkovat panu Petru Šeflovi za poskytnutí zajímavých a užitečných informací, paní Mgr. Libuši Zatloukalové za zapůjčení cenných materiálů a metodické konzultace, a paní Mgr. Kateřině Loucké za pomoc s překlady odborné terminologie z cizojazyčných pramenů. Za projevenou trpělivost a podporu děkuji své rodině a lidem, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.*

## Anotace

**Titul:** J. S. Bach a využití jeho skladeb na ZUŠ.

Práce „*J. S. Bach a využití jeho skladeb na ZUŠ*“ je zaměřena na klavírní interpretaci hudby Johanna Sebastiana Bacha. Pro správné porozumění hudební mluvy tohoto skladatele je nutné osvojit si základní poznatky a principy hudební teorie barokní epochy a seznámit se s prostředím, ve kterém se tento výjimečný skladatel profesně rozvíjel a tvořil. Tohoto hudebníka představuje jako zakladatele moderního prstokladu, jehož hudební jazyk přinesl změnu v hudebním myšlení a stal se hudební inspirací a vzorem pro skladatele následujících století. Poukazuje na důležitost vhodně zvolených notových materiálů ve výuce hry na klavír a upřednostňuje hudební provedení v co možná nejautentičtější podobě. Hlavním záměrem této práce je aktualizovat poznatky z metodiky a nalézt ucelený návod správného překladu hudebního jazyka tohoto génia, který by napomohl hudebním pedagogům představit žákům krásu a nadčasovost děl Bachovy hudby a motivoval je k dalším hudebním objevům a k touze se hudebně vzdělávat.

**Title:** J. S. Bach and His Piano Pieces for Music Art Schools.

The thesis „*J. S. Bach and His Piano Pieces for Music Art Schools*“ is focused on interpretation of the piano music of Johann Sebastian Bach. For the right understanding of the composer's musical narratives, it is necessary to acquire the basic knowledge and principles of the music theory in the Baroque era and to become familiar with the environment in which this extraordinary composer had been professionally developing and composing. This musician is presented here as the founder of a modern fingering whose musical language brought a change into musical thinking and he became inspiration and a role model for composers of the next centuries. This thesis highlights the importance of appropriately selected musical materials in piano teaching and it prefers the performance to be as authentic as possible. The main purpose of this paper is to update the knowledge of methodology and to find a comprehensive guide to a correct understanding of musical language of this genius that would help the music teachers introduce to pupils the beauty and timelessness of Bach's musical work and that would motivate them to other musical discoveries and make them desire to be further educated in music.

## Obsah

<b>1 Úvod.....</b>	<b>7</b>
<b>2 Porozumění hudební řeči.....</b>	<b>9</b>
<b>3 Barokní hudba.....</b>	<b>10</b>
<b>4 Životopis Johanna Sebastiana Bacha.....</b>	<b>15</b>
4.1 Eisenach 1685-1695.....	15
4.2 Ohrdruf 1695-1700.....	16
4.3 Lüneburg 1700-1703.....	16
4.4 Arnstadt 1703-1707.....	18
4.5 Mühlhausen 1707-1708.....	19
4.6 Výmarn 1708-1717.....	19
4.7 Köthen 1717-1723.....	21
4.8 Lipsko 1723-1750.....	22
<b>5 Tvorba Johanna Sebastiana Bacha.....</b>	<b>28</b>
5.1 Úvod do díla Johanna Sebastiana Bacha.....	28
5.2 Dílo Johanna Sebastiana Bacha.....	31
5.3 Notace Bachových děl.....	36
5.4 Tempo.....	40
5.5 Rytmus.....	44
5.6 Dynamika.....	46
5.7 Kompoziční styl Johanna Sebastiana Bacha.....	49
5.8 Artikulace a frázování.....	51
5.9 Ornametika v Bachových dílech.....	53
5.10 Variační technika.....	59
5.11 Symbolika v hudbě Johanna Sebastiana Bacha.....	60
5.12 Charakter tónin.....	63
5.13 Prstoklad.....	66
5.14 Interpretace Bachových děl v ZUŠ.....	70
5.14.1 Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou.....	72

5.14.2 Metodický rozbor Menuet G-dur.....	75
<b>6 Závěr.....</b>	<b>77</b>
<b>7 Prameny.....</b>	<b>79</b>
<b>8 Přílohy</b>	

# 1 Úvod

Johanna Sebastiana Bacha považuji za jednoho z nejdůležitějších a nejvýraznějších tvůrců hudebního umění v historii lidstva, jehož jméno vyslovuji vždy s nesmírnou úctou, respektem a hlubokou pokorou. Výrazně ovlivnil mé hudební vnímání a hudební orientaci. Osobnost tohoto skladatele mne neustále nutí k přemýšlení, jakým způsobem motivovat žáky ke studiu Bachových skladeb a jak proniknout do duše mladého klavíristy a ukázat mu krásu a nadčasovou hodnotu jeho děl. Není to téma jen nahodilé, ale čerpá z mé vlastní studijní a učitelské praxe.

S klavírní hudbou Johanna Sebastiana Bacha jsem se poprvé setkala jako malá žačka v druhém ročníku ZUŠ. Hrála jsem tehdy *Menuet z Knížky skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou*. Nijak mne však tato hudba neoslovila. Přes veškeré snahy mých klavírních pedagogů trvalo poměrně dlouhou dobu, než jsem si k ní nakonec sama našla cestu. Pamatuji si, že mi jeho hudba přišla příliš ponurá, monotónní a plochá. Nic výrazného jsem z ní necítila. Žádný prvek, který by v mé mysli zanechal výraznější stopu. Nic, co by mě nutilo se k hudbě tohoto génia vracet a poznávat ji v širších souvislostech. A podobně to bohužel vnímám i u svých studentů.

Johann Sebastian Bach patří bezpochyby k největším hudebním tvůrcům všech dob a jeho klavírní tvorba je velmi rozsáhlá. Bylo o ní napsáno mnoho, avšak jen malé množství z těchto publikací bylo doposud zaměřeno na metodiku klavírní interpretace Bachových děl. Záměrem této práce není pokusit se o obsírný a detailní seznam Bachových skladeb, které by byly schopny hrát děti docházející do ZUŠ. Chtěla bych poznatky z metodiky klavíru aktualizovat a tradiční pohled na hudbu Johanna Sebastiana Bacha přiblížit studentům pro ně tím nejvhodnějším a nejvýstižnějším způsobem, který by v nich probouzel zájem a motivaci ke studiu jeho klavírních kompozic.

Dnes jsou prameny Bachova života a Bachova díla přístupné každému, avšak jejich dosažitelnost není vždy zcela jednoduchá. Musíme si v první řadě uvědomit, že určité množství Bachova odkazu nebylo nikdy nalezeno, jiné se ztratilo a některé na své objevitele teprve čeká. Často se doslýcháme o nových objevech Bachovy korespondence, informativně vysoce hodnotných materiálech, které nám odkrývají odpovědi na dosud nezodpovězené otázky a jasně nám ukazují, že bádání po pramenech není zdaleka u konce.



Nelze tuto práci věnovat veškerému hudebnímu odkazu Johanna Sebastiana Bacha, a ani to není účelem. Pokusím se popsat základní interpretační principy barokní hudby, které by napomohly klavírním pedagogům hrát Bachovy skladby v co možná nejautentičtější podobě a umožnily tak ukázat krásu a nadčasovost této hudební epochy dětem.

## 2 Porozumění hudební řeči

Hudba je stejně jako ostatní formy umění součástí lidského života od nepaměti. Ale jaká byla její skutečná podoba v různých etapách, známe až od nedávna. Jedním z důvodů byl poměrně pozdní vynález notového písma, které byli badatelé schopni rozluštit a zvukově napodobit.<sup>1</sup> Společně se znalostí tehdejších hudebních nástrojů, analýzy jejich materiálů a konstrukcí, mohli vědci získat celkem jasný hudební obraz dané doby. Na druhé straně právě v této oblasti vzniká mnoho omylů a problémů, se kterými si mnohdy nevíme rady, i když jsme schopni tyto zvukové materiály přesně slohově poznat a zařadit.

Nejen hudba, ale veškerá umělecká tvorba reagovala na realitu každodenního života. Umělci se snažili zachytit své nálady, emoce i názory a vyjadřovali je svým individuálním způsobem. Proto je pro naše hudební vzdělávání nutné poznat prostředí, hlavní myšlenkové proudy a hodnoty, které v určité epoše lidé vyznávali. Hudební forma a interpretace úzce souvisí s národní mentalitou a temperamentem. Každý hudební sloh si žádá specifický přístup s ohledem na možnosti, které v té době umělci ke své tvorbě měli, a které formovaly jejich životy. Vnímání reality a času bylo v každé historické epoše odlišné. Nikdy si nemůžeme být zcela jisti tím, že naše vyjádření hudebního díla přesně odpovídá hudební představě autora. Národní školy, které měly tradici především v Itálii a Francii, se vzájemně prolínaly a vznikaly nové hudební formy a nové techniky hry. Prostřednictvím našeho osvojování si znalostí z oblasti dějin, harmonie, forem a ostatních hudebních disciplín, výtvarného umění a architektury, se však můžeme hudebnímu jazyku a způsobu jeho vyjádření přiblížit.

---

<sup>1</sup> Bělský V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009

<sup>2</sup> Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), německý hudební teoretik, historik, pedagog, lexikograf a

### 3 Barokní hudba

V této práci se zaměříme na hudbu období baroka, tj. na dobu v letech 1600-1750.

Termín baroko byl převzat z výtvarného umění a znamenal cosi zvláštního, podivného, perlu nepravidelného tvaru (odvozeno asi z portugalského pérola barocca) a až po nějaké době se začal objevovat ve spojitosti s hudbou a literaturou. Navíc do konce 19. století byl tento pojem hanlivým označením určité dekadence a negativně myšlené výstřednosti či zvláštnosti. Hudební badatelé dlouho nenacházeli pro toto období vhodný název. Hudební historik Hugo Riemann<sup>2</sup> označil tuto epochu jako „umění období generálbasového“. A samotný pojem baroko se začal užívat až od roku 1920.<sup>3</sup>

Kořeny tohoto hudebního slohu sahají do období renesance, období na přelomu 13. a 14. století, kdy se lidé snažili nacházet zapomenuté ideály starých antických mistrů a všestranně rozvíjet svoji osobnost. Zejména ve Florencii docházelo ke vzkříšení antického umění a tradic. V 15. století se sem přistěhovala bohatá rodina Medicejských, která nalézala veliké potěšení a zálibu v umění a jejíž vliv zasahoval nejen do obchodů, ale také kulturního života ve městě.<sup>4</sup>

O století později zde vznikla tzv. florentská camerata, spolek sdružující umělce nejružnějších odvětví, hudebníky, básníky, vědce a teoretiky, mezi kterými můžeme nalézt mnoho zvučných skladatelských jmen. Přední významnou osobností tohoto seskupení byl skladatel a zpěvák Giulio Caccini<sup>5</sup>, který roku 1601 vydal sbírku jednohlasých zpěvů – monodií s doprovodem continua, pod názvem *Nuove musiche*, ve které předvedl nový hudební styl, a která měla veliký úspěch v celé Evropě.<sup>6</sup> Postupem času Itálii ovládla zcela nová hudební forma – opera. První skutečnou operu s názvem *Orfeo* uvedl roku 1607 Claudio Monteverdi<sup>7</sup>. Claudio Monteverdi, hudební reformátor své doby, zavedl rytmický pořádek jako nový přístup v hudebním myšlení, organizovanost metra do přízvukných

---

<sup>2</sup>Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), německý hudební teoretik, historik, pedagog, lexikograf a skladatel. Jeho nejznámější dílo Riemann Musiklexikon (Riemannův hudební slovník) patří k dodnes vyhledávané práci hudební teorie a hudebních dějin.

<sup>3</sup>Bělský, V., *Hudba baroka*, Brno 2009, Str.8

Sadie, Julie A., *Companion to baroque music*, University of California Press, 1998

<sup>4</sup>Donington, R., *Baroque Music: Style and Performance : a Handbook*, W W Norton & Company Incorporated, 1982.

<sup>5</sup>Giulio Caccini (1550-1618), italský hudební skladatel a pěvec, loutnista a harfenista

<sup>6</sup>Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str.12

<sup>7</sup>Claudio Monteverdi (1567-1643), italský hudební skladatel, který výrazně přispěl ke zrodu barokní hudby, jeden ze zakladatelů nové formy-opery

a nepřízvučných dob, s inspirací především v taneční hudbě obohatil výrazové prostředky o nové termíny<sup>8</sup>, rozlišil starou hudbu od nové (*prima prattica* a *seconda prattica*), a přinesl tak mnoho inovací v hudebním jazyce, které výrazně ovlivnily hudební terminologii a tvorbu.<sup>9</sup>

K další výrazné změně hudebních stylů a forem přispěla i tzv. neapolská škola, která přinesla spoustu nových hudebních myšlenek v operní tvorbě, včetně rané tvorby komických oper – *opery buffa*.<sup>10</sup>

Barokní hudba se samozřejmě nerozvíjela jen na území Itálie, ale pronikala do ostatních zemí Evropy. Srovnáme-li hudební módu na různých dvorech v 17. a první polovině 18. století v Itálii, Anglii, Francii, Německa nebo jiných evropských zemích, rozdílnosti mezi jednotlivými obdobími baroka jsou více než zjevné.<sup>11</sup> Francie se oproti Itálii striktněji držela svých tradic a usilovala především o vznešenost a dokonalost svého francouzského jazyka. Pokoušela se vytvořit národní drama, do něhož by mohla zapojit hudbu, ale zároveň byla velmi obezřetná v přijímání jakýchkoliv cizích vlivů. K mísení italského a francouzského hudebního jazyka docházelo zejména na území Německa. Především zásluhou Johanna Sebastiana Bacha, který byl pečlivě seznámen s hudební tvorbou obou evropských velmocí, docházelo k propojení těchto hudebních kultur. Bach dal podnět k vývoji zcela nového hudebního stylu – stylu německého.<sup>12</sup>

Až do 17. století se tvořila díla převážně vokální. V dějinách hudby bylo období kolem roku 1600 jedno z nejsilnějších a nejvypjatějších ve smyslu očekávání nové vlny přinášející nutnou změnu. S příchodem humanismu a renesance do kulturního života vstoupilo divadlo a opera jako nová hudební forma. I přírodní vědy vzbudily větší zájem a respekt. Nové vesmírné objevy a objevitelské cesty vedly k uvědomění si možností člověka překračovat hranice sebe sama a měnit tak historii. Vznikla nová dimenze chápání lidského života. Člověk jest strůjcem svého štěstí, které může nalézt dnes, právě v tuto chvíli, v téhle

---

<sup>8</sup> k známým *stile recitativo* a *stile rappresentativo* připojil výraz vzrušivého stylu – *stile concitato*

<sup>9</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str.12

<sup>10</sup> Apel, W., *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1969, Str. 566; Donington, R., *Baroque Music: Style and Performance : a Handbook*, W W Norton & Company Incorporated, 1982.

<sup>11</sup> Donington, R., *Baroque Music: Style and Performance : a Handbook*, W W Norton & Company Incorporated, 1982.

<sup>12</sup> Sadie, Julie A., *Companion to baroque music*, University of California Press, 1998

zemi. Bez ohledu na své hříchy, které musel člověk pozemským utrpením vykoupit, aby v životě příštím mohl být šťastný, jak tomu bylo vnímáno v minulosti.<sup>13</sup>

Základním hudebním prvkem barokního slohu se stala doprovázená monodie, tzv. melodie doprovázená harmonií. Tento melodicko-harmonický systém přinesl nové možnosti a variabilitu v komponování vokálních děl. Melodická linie, často nápadné kolorativní podoby, byla schopna bohatého citového výrazu, podporována kontrastní dynamikou a živou agogikou<sup>14</sup>. Harmonie vytvářela kostru skladby a svojí rafinovaností probouzela pocity vzrušení a nevyzpytatelnosti. Využívala náhlých harmonických změn, střídání dur – moll systému a vychytrale promyšlené chromatiky. I sólové nástroje se zde těšily čím dál větší přízni a probouzely tak zájem o nové hudební formy. Objevila se taneční suita, kontrapunktické variační formy – passacaglie, ciaccona, non mesuré preludia a rozvíjely se již známé formy italských mistrů - sonáty a koncerty. Zejména po roce 1600 dosahovaly velkého rozkvětu housle, cembalo, varhany či loutny. Vznikaly tak nové samostatné hudební formy, nezávislé na tradičních vokálních vzorech (sonáta, concerto grosso, koncert). Barokní umění se vyznačovalo smyslově bohatými výrazovými prostředky, citovým vzrušením a poněkud strojenou dramatickostí. Jeho působivost a jiskrnost uchvacovala nejen šlechtu a buržoazii, ale i prostého člověka.

Dnes je barokní hudba z velké části objevena. K oživení této hudební etapy došlo především v první polovině 19. století renesancí děl Johanna Sebastiana Bacha a Georga Friedricha Händela.<sup>15</sup> O to se v případě Bacha zasloužil zejména Felix Mendelssohn Bartholdy<sup>16</sup>, který byl jeho tvorbou hluboce ovlivněn. Jeho prarabem byla žákyně Bachova syna Wilhelma Friedemanna a za svůj život nashromáždila mnoho Bachových rukopisů. Mendelssohn za podpory svého učitele Carla Friedricha Zeltera<sup>17</sup> uvedl roku 1829 Bachovy *Matoušovy pašije* (*Matthäus-Passion BWV 244*), které měly mimořádný úspěch. Toto první představení od Bachovy smrti vyvolalo zájem o hudbu tohoto velikána a znamenalo vzkříšení jeho děl v Německu i celé Evropě.

---

<sup>13</sup> Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, Von Elterlein Press, 2008; Plešková E., *Johann Sebastian Bach*, Konzervatorium v Žilině, 1991.

<sup>14</sup> Agogika je odklon od dané tempové rychlosti a souvisí s uměleckým přednesem

<sup>15</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str.8

<sup>16</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

<sup>17</sup> Carl Friedrich Zelter (1758-1832), německý hudební skladatel, pedagog a dirigent

Brzy poté uvádějí Francouzi díla svých velikánů, F. Couperina<sup>18</sup> a J. Ph. Rameaua<sup>19</sup>, Angličané H. Purcella<sup>20</sup>, Italové představují další umělce a hudební badatelé tak získávají cennou inspiraci k novým objevům. Každý hudební vědec přeložil dílo podle svých možností a s použitím hudebního jazyka, který ovládal. Často tak docházelo k mnoha mylným a zkresleným představám o historické hudbě a postupem času, s přibývajícimi informacemi, bylo nutné tyto materiály přepracovat. Mezi prvními, kdo se začal touto otázkou zabývat, byli Angličané, Francouzi a Nizozemci.<sup>21</sup>

Jak uvádí Vratislav Bělský<sup>22</sup>, český hudební pedagog a teoretik, u nás se zájem o interpretaci staré hudby začal probouzet až nedávno. Pokud se chceme ponořit do studia barokních děl, je nutné si uvědomit, že naše současné hudební vnímání je silně ovlivněno hudbou 19. a 20. století. A čím více se od dané doby vzdalujeme, tím zkreslenější představu si o ní vytváříme. Od počátku 19. století se hudebníci snažili o takové zápisy skladeb, které by splňovaly veškeré požadavky a představy autora a interpret tak mohl docílit co možná největší autentičnosti díla. Barokní zápis byl však oproti dnešnímu značně omezen. Jeho jednoduchost podněcovala interpreta k projevu vlastních invencí, momentální nálady a možnosti projevit temperament. Umělci byli vnímáni především jako instrumentalisté a až v druhé řadě budili zájem jako skladatelé.<sup>23</sup> Navíc autor a jeho dílo nebyli nikdy tak důležití jako samotné provedení skladeb. Důkazem toho je i obrovské množství dochovaných hudebních materiálů, které byly často určeny jen k jedinému provedení.<sup>24</sup> Interpretace barokních děl tedy dává hráči dostatečný prostor k projevu vlastní osobnosti. Tento individualistický vklad však musí být proveden s ohledem na základní charakteristiku díla, se záměrem vyvarovat se nejčastějším interpretačním chybám.

Nejvíce rozdílů od současné praxe nalezneme ve způsobu notace. Poznámky vztahující se k rytmě, artikulaci, tempu a dynamice se v barokních dílech objevují jen ojediněle. I oblast ornamentiky a pedalizace přináší častá úskalí, se kterými si mnohdy interpret neví rady. Některé nezdary mohou plynout z malé znalosti harmonie, jiné ze špatných návyků, kterým jsme se jako žáci naučili. Abychom správně barokní díla zvukově

---

<sup>18</sup> Françoise Couperin (1668-1733), významný francouzský hudební skladatel a varhaník, často přezdívan Couperin le Grand

<sup>19</sup> Jean Philippe Rameau (1683-1764), francouzský skladatel a hudební teoretik

<sup>20</sup> Henry Purcell (1659-1695), anglický hudební skladatel

<sup>21</sup> Sadie, Julie A., *Companion to baroque music*, University of California Press, 1998

<sup>22</sup> Vratislav Bělský (1924-2003), varhaník, cembalista, hudební pedagog, teoretik a překladatel.

<sup>23</sup> Donington, R., *Baroque Music: Style and Performance : a Handbook*, W W Norton & Company Incorporated, 1982

<sup>24</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009; Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad 2011

i písemně překládali, je nutné ovládat znalosti a principy harmonie a generálbasu, orientovat se v tehdejších hudebních formách i výškách ladění jednotlivých nástrojů a všimnout si obsazení, které se od našeho (tradičního) liší.<sup>25</sup>

Univerzálně pojatý způsob hry nikdy neexistoval. Tak, jak se od sebe lišily jednotlivé kraje a způsob života v nich, lišily se i způsoby interpretace a přístupy k ní samotné. Každá oblast měla svá vlastní hudební specifika, která formovala charakter jejího hudebního vyjadřování. Proto při našem studiu musíme brát ohledy i na geografické zařazení děl, aby zbytečně nevznikala možná hudební nedorozumění vedoucí k nesrozumitelnosti.

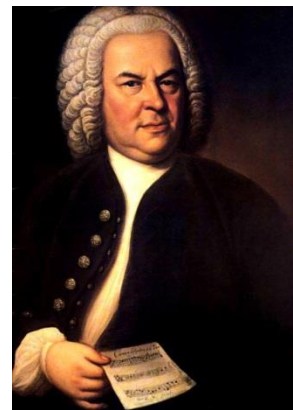
---

<sup>25</sup> Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, Von Elterlein Press, 2008

## 4 Životopis Johanna Sebastiana Bacha

### 4.1 Eisenach 1685-1695

Johann Sebastian Bach se narodil 21. března 1685 v Eisenachu jako nejmladší dítě rodiny Johanna Ambrosia a Marie Elisabethy Bachových. Johann Ambrosius Bach zastával ve městě funkci vedoucího městské kapely. Hudební kořeny tohoto rodu měly dlouhou a hlubokou tradici a v durynských městech se jméno Bach považovalo za synonymum slova hudebník.



V 17. století byl kulturní život v Německu orientován na čtyři základní instituce: město, školu, šlechtický dvůr a kostel. Všechny tyto stavby obklopovaly rušné náměstí středu města Eisenach, a tak naprosto přirozeně ovlivňovaly kulturní dění v něm. Johann Sebastian Bach zůstal věrným občanem tohoto města po celý život.

Bach vyrůstal v hudebně podnětném prostředí a mohl tak přihlížet hudební kreativitě svého otce a starších bratrů. Všichni synové Ambrosia Bacha museli odmalička pomáhat s dílčími činnostmi spojenými s hudebními aktivitami a účastnili se mnoha otcových vystoupení. Hudební inspiraci nalézal malý Sebastian nejen v úzkém rodinném kruhu, ale také u svého strýce J. Christopa Bacha<sup>26</sup>, eisenaského městského varhaníka a dvorního cembalisty, kterého si hudebně nesmírně vážil a kterého později ve své genealogii<sup>27</sup> nazývá „fundovaným skladatelem“<sup>28</sup>. Lze se domnívat, že to byl právě on, kdo v Sebastianovi probudil zájem o varhany a cembalo.

Rok po smrti J. Christopa Bacha, roku 1694, umírá i matka tehdy devítiletého Sebastiana, Marie Elisabetha Bachová. Ambrosius zůstal sám se třemi dětmi v tragické a zoufalé situaci, a proto se rozhodl řešit tuto situaci pragmaticky a uzavřel sňatek s vdovou svého bratrance, Barbarou Margarethou. Nebylo jim však dopřáno užívat si rodinného života příliš dlouho a Ambrosius v únoru roku 1695 zemřel. Vdova s dětmi tak byla odkázána na pomoc příbuzných a oba malí bratři, Jacob a Sebastian, našli domov v rodině svého staršího bratra Christopa. Christoph, který získal hudební vzdělání u Johanna Pachelbela<sup>29</sup>,

<sup>26</sup> J. Christoph Bach (1645-1693), německý varhaník a cembalista

<sup>27</sup> věda zkoumající vztah dvou souvisejících jevů nebo faktů; rodokmen, rodopis, věda a rodové posloupnosti

<sup>28</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad 2011, Str. 53

<sup>29</sup> Johann Pachelbel (1653-1706) byl německý barokní skladatel, varhaník a učitel



vykonával funkci varhaníka v kostele sv. Michaela v Ohrdrufu, kde Sebastian získával bohaté poznatky o stavbě tohoto nástroje.<sup>30</sup> Christoph představoval bezesporu nejvýznamnější osobnost v hudebním vzdělání Sebastiana. A to nejen proto, že jej po smrti rodičů přijal do rodiny a poskytl mu tak potřebné zázemí, ale výrazně ho ovlivňoval a podporoval v letech rozhodujících o jeho další hudební kariéře profesionálního hudebníka. Příchod chlapců byl však natolik velikým zásahem do rodinného rozpočtu Christopha, že nebylo možné v této situaci setrvávat i nadále.<sup>31</sup>

## 4.2 Ohrdruf 1695-1700

Oba bratři se proto přihlásili do ohrdrufského lycea, které zajišťovalo žákům stravování a kvalitní vzdělání, a kde Sebastian patřil mezi studenty s nejlepším prospěchem. Stal se členem pěveckého sboru, čímž si zajistil určitý finanční příjem a mohl tak alespoň částečně přispívat na chod domácnosti. I přesto byl odkázán na dobročinné příspěvky bohatých rodin, které poskytovaly chudým a nadaným žákům latinské školy peněžní prostředky. Na oplátku žáci u nich soukromě vyučovali jejich syny a pobírali k tomu kapesné. Za těchto okolností byla rodinná situace udržitelná, ale když roku 1700 o takové místo Sebastian přišel, byl nucen město Ohrdruf opustit.

## 4.3 Lüneburg 1700-1703

15. března roku 1700 odešel Sebastian do Lüneburgu, kde získal studijní stipendium na dokončení vzdělání od tamního školního pěveckého sboru u Sv. Michaela. Poskytnutí stipendia dokazovalo bohaté pěvecké zkušenosti a dovednosti Sebastiana, který se prokázal nejen jako solidní hudebník, ale též jako vynikající sólista s bohatou praxí. Jako sborista kostela sv. Michaela se Sebastian účastnil nejrozličnějších hudebních produkcí, které mu přinášely možnosti rozvíjet své hudební nadání a kde měl k dispozici jednu z největších a nejstarších sbírek hudebnin v celém Německu. Sebastian měl příležitost seznámit se s repertoárem skladatelů mladší generace, z nichž mnozí byli ještě hudebně aktivní. I přes nástup puberty a s ní spojenou mutací zůstal Sebastian i nadále členem výběrového mešního sboru. Byl přeřazen do skupiny basistů, kterých byl nedostatek. Sebastianova hudební orientace však nebyla směřována jen vokálně. Jeho instrumentální talent nezůstal bez povšimnutí a Bach zde mohl aktivně zastupovat varhaníka při bohoslužbách.

---

<sup>30</sup>Schweitzer, A., *J. S. Bach*, Svazek 1, Courier Dover Publications, 1911, Str. 125-180

<sup>31</sup>Boyd, M., Butt, J., *J. S. Bach –Oxford Composer Companions Series*, Oxford University Press, 2003

Není náhoda, že si mladý Sebastian vybral město nedaleko Hamburku. Hamburk byl díky své bohaté hudební tradici věhlasný ve varhanických kruzích a přitahoval tak pozornost všech hudbymilovných vzdělanců. Nástroje, kterými se Hamburk a další severoněmecká města mohla pyšnit, neměly jinde obdoby. Právě zde měl Bach možnost seznámit se s Johannem Adamem Reinckenem<sup>32</sup>, kterým byl nadšen. Johann Adam Reincken byl obdivovaným a uznávaným varhaníkem, teoretikem v oblasti hudební skladby a vyhledávaným odborníkem ve stavbě a konstrukci varhan. Hrál na jeden z nejstarších a nejkrásnějších nástrojů 17. století, varhany kostela sv. Kateřiny, a Bacha ovlivnil v mnoha směrech. Umožnil mu přístup k nejhodnotnějším materiálům severoněmecké varhanní literatury, představil mu veškeré její principy a vztahy k jednotlivým nástrojům a uvedl ho tak do praxe. K tomuto varhannímu repertoáru bezpochyby patřilo především dílo Reinckenova přítele Dietricha Buxtehudeho.<sup>33</sup>

Dietrich Buxtehude představoval jednu z nejvýraznějších skladatelských a interpretačních osobností té doby. Byl ztělesněním ideálu nezávislého umělce, který ovlivňoval hudební učence různých generací, jehož díla překračovala dosavadní kompoziční hranice a přinášela svou formou, strukturou a charakterem zcela nový hudební rozměr. Město Lübeck, ve kterém umělec žil, mu umožňovalo realizovat vlastní hudební projekty a podporovalo ho v jeho podnikatelských činnostech. Buxtehude zde působil jako věhlasný varhaník kostela Panny Marie, pedagog, virtuóz a organizátor uměleckého života. Byl nadšeným varhanním konstruktérem a žádaným odborníkem, který nadšeně podporoval nové ladění Andree Werckmeistera. Johann Sebastian Bach patřil mezi jeho celoživotní obdivovatele a nechal se jím ovlivnit ve své kompoziční tvorbě.<sup>34</sup>

Když na jaře roku 1702 vypršel Bachovi nárok na stravu a ubytování v michaelské škole, naskytla se mu příležitost nastoupit do dvorní kapely sasko-výmarského vévody Johanna Ernsta do funkce dvorního hudebníka. Ale protože tato pozice představovala spíše úlohu komorníka a přinášela mnoho mimohudebních povinností, rozhodl se Bach záhy toto místo opustit.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Johann Adam Reincken, (1643-1722), holandsko-německý varhaník a skladatel, jeden z nejdůležitějších německých skladatelů 17. století, přítel Dietricha Buxtehudeho

<sup>33</sup> Dietrich Buxtehude (1637- 1707), datum a místo narození dodnes sporné, německo-dánský barokní varhaník a hudební skladatel, patřil do tzv. severoněmecké varhanní školy, považován za přímého předchůdce Johanna Sebastiana Bacha

<sup>34</sup> Snyder, Kerala J., *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, University Rochester Press, 1987.

<sup>35</sup> Williams, P., *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge University Press, 2007.

## 4.4 Arnstadt 1703-1707

V říjnu roku 1699 si konzistoř hraběte von Schwarzburg-Arnstadt objednala u Johanna Friedricha Wendera<sup>36</sup> nové varhany do zrekonstruovaného kostela sv. Bonifáce, zvaného Nový kostel<sup>37</sup>. Když byly varhany konečně roku 1703 hotovy, byl Bach přizván a pověřen, aby na nich provedl oficiální zkoušku. Posouzení varhan současně se zasvěcovacím koncertem přinesly mladému hudebníkovi věhlas a veřejné uznání. Sebastian se tak stal nejžádanějším znalcem oboru varhanářství ve středním Německu.

Wenderovy varhany nepatřily stavbou k největším, avšak poskytovaly hráčům zcela nové interpretační možnosti. Konstruktor u nich použil temperované ladění Andreea Werckmeistera<sup>38</sup> (téměř rovnocenné rozdělení oktávy na dvanáct stejných půltónů). Umělec tak mohl hrát v každé tónině, aniž by byl ovlivněn její charakter, oproti starým nástrojům, v tzv. nerovnoměrném středotónovém ladění s téměř čistými kvintami, které omezovalo hru na jednoduché tóniny s předznamenáním do dvou křížků nebo bé. Tento Werckmeisterův inovátorský systém ladění přinesl vlnu nadšení a Bach podle něho později pojmenoval svoji sbírku preludií a fug.<sup>39</sup>

Profesní dráha mladého umělce byla už zcela jasná, a proto se rozhodl ucházet se o místo varhaníka Nového kostela. Bach měl jen málo pravidelných povinností, což mu umožňovalo prakticky kdykoli v kostele cvičit, rozvíjet své improvizací umění, zdokonalovat varhanní a kompoziční techniku, vzdělávat se a dál se umělecky rozvíjet a růst. Netrvalo však dlouho a Bach začal mít disciplinární problémy s místní konzistoří, které nakonec vedly k tomu, že se mu jeho místo varhaníka jevílo jako neperspektivní a příliš omezující jeho svobodu a tvůrčí nezávislost. K napjaté atmosféře nepřispěla ani Bachova pěší cesta z Arnstadtu do Lübecku za svým hudebním vzorem Dietrichem Buxtehudem.<sup>40</sup> Zejména jeho *stylem fantasticem*<sup>41</sup> a bohatou, vysoce inspirativní kompoziční tvorbou byl Bach natolik nadšen, že si tento “výlet“ bez dovolení o nějakou dobu prodloužil a porušil tak své závazky, které k tehdejšímu zaměstnání varhaníka Nového kostela měl. Bylo tedy na čase

---

<sup>36</sup> Johann Friedrich Wender (1655-1729), německý varhaník, úzce spolupracoval s Johannem Sebastianem Bachem

<sup>37</sup> Neue Kirche, dnes Bachkirche

<sup>38</sup> Andreas Werckmeister (1645-1706) byl varhaník, hudební teoretik a skladatel barokní epochy

<sup>39</sup> Stauffer, George B. and May, E., J. S. *Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, Indiana University Press, 1999.

<sup>40</sup> Stauffer, George B. and May, E., J. S. *Bach As Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, Indiana University Press, 1999.

<sup>41</sup> moderní používání a začlenění pedálu do techniky hry a kompozice

porozhlédnout se po nějaké další možnosti hudebního uplatnění, nejlépe v jiném městě. Arnstadt sice bylo místo mnoha výhod a kontaktů, ale také spleť rodinných vztahů bachovského rodu, které jeho činnost často limitovaly. Rozhodl se proto překročit hranici rodového území a odejít do svobodného říšského města Mühlhausenu, kde se uvolnilo místo varhaníka kostela sv. Blažeje. Již delší dobu udržoval vztah se svojí vzdálenou sestřenicí Marií Barbarou, dcerou varhaníka a městského písaře Johanna Michaela Bacha<sup>42</sup> v Gehrenu, se kterou 17. října 1707 uzavřel sňatek.<sup>43</sup>

## 4.5 Mühlhausen 1707-1708

Město Mühlhausen se mohlo díky své poloze a politickému postavení řadit mezi říšská města jako Hamburk či Lübeck. Bachovi se tak otevíraly dveře k novým profesně realizačním možnostem. Zdejší varhaník kostela sv. Blažeje zastával též funkci městského kapelníka a byl odpovědnou osobou za hudební produkci ve městě. I tady měl Bach vcelku volné pole působnosti a dostatek času na svůj osobní rozvoj. Varhany zdejšího kostela z počátku 2. poloviny 16. století prošly mnoha opravami a nakonec byly na konci 17. století přestavěny varhanním stavitelem Johannem Friedrichem Wenderem. Bach na tomto nástroji však stále spatřoval výrazné nedostatky, a proto podal návrh na jejich další renovaci. Jeho žádost byla nadšeně přijata a Bach tak získal významnou a vlivnou pozici, která mu umožňovala dostatek prostoru pro komponování svých děl.<sup>44</sup>

Roku 1708 získal Bach pozvání do výmarského dvora, kde mu bylo nabídnuto nové místo komorního a dvorního varhaníka.

## 4.6 Výmar 1708-1717

Přesun do Výmaru však pro Bacha neznamenal krok do neznáma. V tomto městě strávil před pár lety několik měsíců, a tak si dokázal celkem jasně představit, co mu nové prostředí bude moci nabídnout.

Bachova dvojí funkce dvorního varhaníka a komorního hudebníka byla jasným důkazem jeho bohatých znalostí a vynikajících interpretačních schopností. Na šlechtickém dvoře v tu dobu vládli dva panovníci (vévoda Wilhelm Ernst sídlící na zámku Wilhelmsburg a jeho synovec vévoda Ernst August žijící na Červeném zámku). Jejich vzájemná komunikace

---

<sup>42</sup> Johann Michael Bach (1648-1694)

<sup>43</sup> Williams, P., *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge University Press, 2007.

<sup>44</sup> Boyd, M., Butt J., *J. S. Bach, Oxford Composer Companions Series*, Oxford University Press, 2003.

nebyla vždy jednoduchá a přinášela mnohdy velmi napjatou atmosféru. Bach plnil většinu svých pracovních povinností jako varhaník zámeckého kostela (Schlosskirche), kde se kromě církevních obřadů konaly také světské ceremonie pořádané vévodou Wilhelmem Ernstem. Tento architektonický skvost, nazýván Nebeským hradem, disponoval krásnými varhanami, jejichž božský zvuk byl umocněn jedinečnou akustikou s ozvěnovým efektem.<sup>45</sup> Toto vysoce podnětné prostředí inspirovalo a motivovalo Bacha ke kompozicím většiny svých varhanních skladeb a spoustu starších děl zde upravil a přepracoval. Byl ovlivněn tvorbou jiných autorů, zejména koncertními kompozicemi italských mistrů Alessandra<sup>46</sup> a Benedetta<sup>47</sup> Marcellových a Antonia Vivaldiho<sup>48</sup>. Bach se snažil na všechny tyto vzory navázat, překonat je, pokusit se o přesah jejich děl a vytvořit jejich vzájemnou syntézu. Klávesová tvorba výmarského období tak přinesla skladby osobitějšího charakteru, nezávislé na konkrétních skladatelských stylech a principech. Vznikla zde například Bachova sbírka 164 varhanních chorálů- *Varhanní knížka (Orgelbüchlein BWV 599-644)*, s výrazným smyslem pro motivické a kontrapunktické detaily, spojující odkaz minulosti s charakterem něčeho dosud neznámého. Vivaldiho díla naučila Bacha „hudebně myslet“ (Forkelův<sup>49</sup> poznatek)<sup>50</sup>. Jeho sklon k improvizaci a sloučení italských hudebních prvků s čistým kontrapunktem ho vedly k vytváření vlastního nezaměnitelného kompozičního stylu.

Výmarský dvůr poskytoval Bachovi ideální podmínky k uměleckému rozvoji, přinášel dostatek pracovních příležitostí a uznání. Komponování klavírní, komorní a orchestrální hudby a povinnost uvádět každý měsíc nová díla v Nebeském kostele bylo těžištěm jeho každodenní činnosti.<sup>51</sup>

Z pozdějšího výmarského období pochází několik úprav koncertů *BWV 972-987*, tzv. *Anglické suity (Englische Suite BWV 806-811)* a první skladby *Temperovaného klavíru (Das Wohltemperierte Klavier I. Teil BWV 846-861)*.

Roku 1717 se v Bachově životě odehrály významné události, které přispěly k jeho rozhodnutí výmarský dvůr opustit. Jednou z nich byla první tištěná zpráva o Bachovi, kterou

---

<sup>45</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad 2011.

<sup>46</sup> Alessandro Ignazio Marcello (1673 - 1747) byl italský hudebník, básník, filozof a matematik

<sup>47</sup> Benedetto Giacomo Marcello (1686 -1739) byl italský skladatel, spisovatel, advokát, soudce a učitel

<sup>48</sup> Antonio Vivaldi (1678-1741) byl italský hudební skladatel a houslový virtuóz období baroka

<sup>49</sup> Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), německý varhaník a hudební badatel, jeden ze zakladatelů historické hudební vědy

<sup>50</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad 2011, Str.179

<sup>51</sup> Williams, P., *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge University Press, 2007.

uvedl Johann Mattheson<sup>52</sup> ve svém spise *Das beschützte Orchestre*: „*Od proslulého varhaníka ve Výmaru pana Johanna Sebastiana Bacha jsem viděl věci jak pro kostel, tak pro ruku (tzn. skladby vokální i klavírní), které byly tak udělaný, že jest nutno tohoto muže vysoko ceniti.*“<sup>53</sup>. Téměř ve stejné době, kdy vyšlo toto výstižné hodnocení, byl Bach vyzván (pravděpodobně drážďanskou dvorní kapelou), aby se zúčastnil soutěže společně s pařížským klavírním virtuózem Louisem Marchandem<sup>54</sup> na kurfiřtském dvoře v Drážďanech. Bach představoval nebezpečného soupeře hned z několika důvodů. Ovládal všechny klavírní techniky, bezpečně se orientoval ve všech hudebních stylech a žánrech, a hlavně znal Marchandovy skladby a veškerou dostupnou francouzskou klavírní literaturu. Oproti Bachovi byly Marchandovy hudební znalosti a zkušenosti poněkud omezenější. I když k soutěži nakonec nedošlo, Bach se těšil rostoucí pověsti a začal uvažovat o další životní změně. Drážďany, jako evropské kulturní centrum, převyšovaly vše, co Bach doposud znal. Díky nesmírné podpoře tamního saského dvora a polského království žilo toto město bohatým a mnohotvárným kulturním životem a poskytovalo profesní možnosti, jež byly snem nejednoho umělce. Bach brzy po návratu do Výmaru podal žádost o předčasné propuštění, která vyvolala vlnu hněvu a nepochopení. Bachův odchod, tentokrát do Köthenu, znamenal pro vévodský dvůr obrovské zklamání a ovlivnil kvalitu jeho hudebního života na dlouhou dobu.

#### 4.7 Köthen 1717-1723

Bach roku 1717 odešel do služeb knížete Leopolda von Anhalt-Köthen (1694-1728), který byl nadšeným hudebním obdivovatelem a podporovatelem. Bachovi byly poskytnuty nadstandartní podmínky v oblasti existenční i umělecké. Kromě vokální tvorby zde vznikla řada významných instrumentálních kompozic, ale i děl spíše pedagogického určení, klavírní *Knížka pro Annu Magdalenu Bachovou z roku 1722*.

Kníže Leopold začal mít závažné zdravotní problémy, a tak se na doporučení svého lékaře rozhodl, že odjede za doprovodu svého kapelníka a několika hudebníků z dvorní kapely do lázní v Karlových Varech. Roku 1720, kdy kníže prodělával léčebné procedury v tomto městě již podruhé, stala se asi nejtragičtější událost v Bachově životě. Nečekaně a náhle mu zemřela jeho žena Marie Barbara, se kterou společně vychovávali svých pět

---

<sup>52</sup> Johann Mattheson (1681 – 1764) byl německý hudební teoretik a skladatel, spisovatel a lexikograf a diplomat

<sup>53</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad, 2011, Str. 188; *Dok.II, č.200 (Bach-Dokumente, vyd. Bach-Archiv Leipzig, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bach 1685-1750*, eds.: Werner Neumann, Hans-Joachim Schulze (Leipzig 1969)

<sup>54</sup> Louis Marchand (1669 – 1732) byl francouzský barokní skladatel, cembalista a varhaník

dětí.<sup>55</sup> Přátelské vztahy u dvora se začaly poněkud komplikovat a i hudební vkus se začal pomalu ale jistě měnit. Bach začal pociťovat, že nadešel čas uvažovat o další profesní změně.<sup>56</sup>

Když se téhož roku Bach zastavil při svých cestách v Weissenfels, aby pozdravil své staré kolegy z dvorní kapely, trumpetista tohoto hudebního spolku Caspar Wilke mu představil svoji dceru, dvorní zpěvačku Annu Magdalenu Wilke, kterou nedlouho po tomto setkání Bach požádal o ruku. Anna Magdalena Wilke měla před sebou slibnou hudební kariéru a Bach ji všestranně v její profesi i po sňatku podporoval.

Kolem roku 1722 si Anna Magdalena Bachová založila album, do kterého jí manžel postupně zapisoval skladby, které měly zdokonalovat její hru na klavír. Album pojmenovala *Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach)*. Bohužel se však převážná část tohoto díla nedochovala a z původních 70-75 stran zbylo jen 25. K ní vznikla roku 1725 knížka druhá se stejným názvem, kterou Bach dokončoval ještě po roce 1740. Obě sbírky jsou důkazem náklonnosti, láskyplného vztahu a vzájemného hudebního respektu, který pár k sobě navzájem choval. Po boku svého manžela zastávala Anna Magdalena roli manželky, kolegyně u köthenského dvora, žákyně ve hře na klavír, pomocnice v opisování Bachových děl, kritičky a matky svého početného potomstva.<sup>57</sup>

Ani rok po svatbě se situace na köthenském dvoře příliš nelepšila, a proto se Bach rozhodl ucházet se o místo kantora u Sv. Tomáše a hudebního ředitele v Lipsku, které se uvolnilo po smrti Johanna Kuhnaua. Zdejší městská rada tuto pozici nabídla nejprve Georgovi Philippovi Telemannovi, který toto prostředí již bezpečně znal. Ještě jako student práv zde založil *Collegium musicum*<sup>58</sup> a po nějaký čas zde působil i jako varhaník a hudební ředitel Nového kostela. Telemann po tříměsíčním zvažování toto místo nepřijal a Bachovi tak vysvitla naděje k další životní změně a novému profesnímu uplatnění.

## 4.8 Lipsko 1723-1750

Funkce kantora obnášela nutnost vykazovat se znalostmi a schopnostmi jak v oblasti kompoziční a interpretační, tak v oblasti pedagogické. Vzhledem k faktu, že měl Bach jen

---

<sup>55</sup> Williams, P., J. S. Bach: A Life in Music, Cambridge University Press, 2007.str. 122-158.

<sup>56</sup> Schweitzer, A., J. S. Bach, Svazek 1, Courier Dover Publications, 1911.

<sup>57</sup> Williams, P., J. S. Bach: A Life in Music, Cambridge University Press, 2007.

<sup>58</sup> Spolek amatérských hudebníků, který vznikl v Německu, kde měl dlouhou tradici, zejména v období od 16. do 18. století. Tato tradice byla znovu oživena ve 20. století.

všeobecné vzdělání získané v lüneburské škole u Sv. Michaela, musel své okolí přesvědčit o svých didaktických dovednostech skrze svoji instruktivní literaturu. Od dob svých studií uplynula již spousta let, a i když Bach často soukromě vyučoval, přece jen vzdělávat několik žáků najednou znamenalo pro Bacha novou, dosud neznámou zkušenost.

Při vyučování hře na klavír se Bach zaměřoval, kromě zdokonalování technické zručnosti, na vnímání hudby jako systému, založeném na určitých kompozičních pravidlech. Dokladem toho je i *Klavírní knížka pro Wilhelma Friedemanna Bacha* (*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*) z roku 1720, která obsahovala stručný přehled hudební teorie a skladby různých barokních mistrů. Spoustu kompozic vycházejících z této knížky nalezneme i v jiných Bachových dílech, např. některá preludia v *Temperovaném klavíru* (*Das Wohltemperierte Klavier*), chorální přede hry ve *Varhanní knížce* (*Orgelbüchlein BWV 599-644*), nebo přepracované verze fantazií v *Řádném návodu* (*Auffrichtige Anleitung*), tj. *Invencích a sinfoniích*. Žádné z těchto děl nebylo zkomponováno přímo pro Lipsko, avšak konečné formy *Temperovaného klavíru* a *Řádného návodu* měly vyvolat v Lipsku obdiv a zájem získat právě Bacha na vytouženou pozici kantora.<sup>59</sup>

Do své nové funkce, funkce kantora tomášské školy a hudebního ředitele čtyř městských lipských kostelů s titulem „kantor a ředitel Collegia musica“, byl Bach jmenován ještě téhož roku 1723. Lipsko, které se dlouze a obtížně vzpamatovalo z následků třicetileté války, se po roce 1700 ocitlo na vrcholu ekonomického rozkvětu a přinášelo svým obyvatelům nesčetné výhody. Ve městě vzkvétal obchod, věda i kultura. Z bohatých měšťanů se stávali sběratelé umění se zájmem o vyšší duchovní a materiální hodnoty.<sup>60</sup>

Hned po nástupu do funkce měl Bach možnost své okolí přesvědčit o tom, že jeho zvolení bylo tou nejlepší volbou, jakou mohla městská rada učinit. Uvedení jeho kantát při nedělní bohoslužbě oslnilo zdejší posluchače natolik, že o tom psaly všechny místní noviny a kroniky. Bach tak obhájil svoji nanejvýš hodnocenou pověst hudebníka a těšil se všeobecnému uznání. Za Bachova působení navštěvovalo školu kolem stošedesáti žáků, rozdělených podle věku do čtyř vyšších tříd. Za byt a stravu byli žáci povinni zpívat při bohoslužbách v kostelích a přivydělávat si mohli zpěvem na pohřbech, svatbách či soukromých akcích bohatých občanů. Bach byl prvním kantorem v historii školy, který se věnoval pouze hudební výchově vyšších tříd, a proto měl dostatek prostoru se svojí profesí

---

<sup>59</sup> Williams, P., J. S. Bach: A Life in Music, Cambridge University Press, 2007, str. 161-202.

<sup>60</sup> Boyd, M., Butt, J., J. S. Bach, Oxford Composer Companions Series, Oxford, Oxford University Press, 2003.



náležitě věnovat. Těžiště jeho práce tvořily soukromé hodiny zpěvu a instrumentální hry, korepetování a zkoušení na pravidelná vystoupení. Oproti svému předchůdci, Johannu Kuhnauovi, kladl na žáky nesrovnatelně vyšší nároky a koncepci učiva si vytvářel sám bez použití učebnic. Teoretický výklad opíral především o vlastní kompoziční pravidla a principy. Klíčovou pozornost věnoval aktivním hudebním činnostem v podobě praktických vokálních a interpretačních cvičení.<sup>61</sup>

Bach měl odpovědnost za hudební produkci ve všech čtyřech kostelích: ve dvou hlavních městských chrámech sv. Mikuláše a sv. Tomáše, v Novém kostele a kostele sv. Petra. Obtížnost hudebního repertoáru, který Bach pro kostely komponoval, odpovídala úrovni dvorních kapel ve Výmaru a Köthenu. Bach na sobě neustále pracoval a z vysokých nároků na sebe a své okolí nehodlal ustupovat. Získával stále větší vliv, úctu a respekt a posluchači Lipska mohli být právem hrdí na svého spoluobčana. Roku 1729 se ujal vedení Collegia musica, což mu přineslo i tradičně s tím spojenou funkci varhaníka Nového kostela. Škála jeho pracovních aktivit se podstatně rozšířila a Bach tak mohl výrazně ovlivňovat hudební život ve městě. Ve službách města, oproti dvoru, Bach nalézal větší volnost v tvůrčí činnosti a stabilitu v životě samotném. Mohl svobodně plánovat a realizovat své hudební sny bez pokynů a nevyzpytatelných nálad šlechtického pána. Jednou z těchto invencí bylo například zavést „pravidelnou kostelní hudbu“, podobně jako tomu bylo u dvora ve Výmaru.<sup>62</sup>

Bach se zaměřil především na bohatou tvorbu kantát, oratorií a pašijí, kterých bylo během jeho sedmadvacetiletého lipského působení uvedeno kolem patnáctiset. Jejich provedení se účastnily celé generace žáků tomášské školy a členů Collegia musica společně s dalšími hudebníky. Instrumentální soubor městských hudebníků, který měl Bach k dispozici, tvořilo celkem osm členů Collegia a mistr na ně kladl takové nároky, na které nebyl nikdo z nich doposud zvyklý. Každý týden Bach repertoár upravoval a interpreti se tak museli učit stále nové a náročné skladby. I zpěváci se potýkali s technickými požadavky veliké obtížnosti. Ve snaze modernizovat církevní hudbu Bach uváděl především program sestavený z vlastních děl. Plnily se mu ambice komponovat vokálně-instrumentální hudbu nové generace, podle vlastních invencí a představ, bez ohledu na předešlé konvence. Bachův hudební jazyk se tak plynule rozvíjel a nacházel další cesty k novým kompozičním objevům.

---

<sup>61</sup> Williams, P., J. S. Bach: A Life in Music, Cambridge University Press, 2007, str. 161-202

<sup>62</sup> Williams, P., J. S. Bach: A Life in Music, Cambridge University Press, 2007, str. 161-202

K jeho největším hudebním projektům a životním výzvám patřilo uvedení *pašiji podle evangelia sv. Matouše (BWV 244)* v kostele sv. Tomáše v letech 1727 a 1729. Rozsáhlé dílo, často nazývané „*Velké pašije*“, umělecky přesahovalo veškeré, dosud uskutečněné snahy o zhudebnění tohoto biblického příběhu a bylo výsledkem Bachovy vytrvalé čtyřleté práce na kantátách. Precizní virtuositou, kompoziční nadčasovostí, osobní vyzrálostí a ohromujícím výrazem překonávalo vše, co kdy bylo v církevní hudbě stvořeno. Velkolepost této skladby, sestavené z 68 vět, dokazuje i obsazení dvojitého osmihlasého sboru, dvojitého orchestru a třetího sboru menšího rozsahu. Bach zde využil všech běžných forem duchovní a světské hudby a překonal tak i nejpoblíbenější hudební žánr ve své době, operu.<sup>63</sup> Detailně promyšlenou barevností instrumentálního doprovodu árií, důkladnou analýzou literární předlohy, pochopením teologického odkazu, rafinovaným střídáním různých tónin, výraznou melodičností a rytmickou rozmanitostí dosahovalo toto dílo monumentálního zvuku a dojmu.<sup>64</sup>

Bach jako skladatel a virtuóz zůstal varhanám jako nástroji věrný po celý svůj život. Z dochovaných materiálů lze usoudit, že díla pro varhany komponoval pravidelně a koncertně činným zůstal až do jeho vystoupení v Berlíně roku 1747. Jeho koncerty patřily k nejnavštěvovanějším, nejžádanějším a nejoblíbenějším kulturním událostem.

I přes všechny svoje úspěchy se Bach cítil poněkud nedoceněn. Představy, které ještě v Köthenu o životě v Lipsku měl, se od reality výrazně lišily. Nedostatečné platové ohodnocení, problematické vztahy s vrchností, nedostačující rozpočet na realizaci hudebních projektů a častá konfrontace s lidskou závistí vedly Bacha k osobní nespokojenosti a pocitu vyhoření. Na počátku 30. let 18. století se Bach ocitl na pomyslné životní křižovatce.<sup>65</sup> Pronásledován myšlenkou nalézt své štěstí jinde, začal Bach pomýšlet na funkci kapelníka drážďanské dvorní kapely, nejvýznamnějšího hudebního spolku v německých zemích. Na druhou stranu si však uvědomoval, že Drážďany budou hledat spíše takového hudebníka, který by oživil tamní italskou operu, a tudíž by asi nebyl tím nejvhodnějším kandidátem.<sup>66</sup>

Lipsko se z objektivního pohledu i přes všechna negativa nakonec jevilo tím nejlepším a nejvhodnějším místem, kde Bach mohl naplňovat své osobní a profesní sny. Možnosti (kostely, univerzita, vokálně-instrumentální soubory, soukromí žáci, knihovna

---

<sup>63</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad, 2011, Str. 281-293

<sup>64</sup> Boyd, M., Butt J., *J. S. Bach, Oxford Composer Companions Series*, Oxford University Press, 2003.

<sup>65</sup> Geck, M., *Johann Sebastian Bach: life and work*, Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

<sup>66</sup> Schweitzer, A., *J. S. Bach, Svazek 1*, Courier Dover Publications, 1911

a pracovna), které mu Lipsko poskytovalo, by jen obtížně nalézal jinde. Collegium musicum Bach vedl až do roku 1741 a později zde našli svá uplatnění i jeho synové. Zejména ve 30. letech 18. století byl tento hudební spolek středem Bachova zájmu a Bach jej využíval především při svých povinnostech v kostelích a k provádění rozmanitých děl současné hudby. Do programu zařazoval svá nejnovější díla pro sólový klavír, sonáty a koncerty s obtížnými cembalovými party. Uvedení cembala jako sólového nástroje bylo pro posluchače jistě velkým překvapením. Bach se tak stává průkopníkem zcela nového hudebního žánru, který s nadšením následovali ve svých kompozicích virtuóзовé, jakými byli Wolfgang Amadeus Mozart či Ludwig van Beethoven. Výrazně ovlivnil koncertní život Evropy a stal se významnou kompoziční inspirací pro hudebníky následujícího století.<sup>67</sup> Napsal několik koncertů pro dvě, tři nebo čtyři cembala, které obohatily klavírní repertoár o nový styl. Jednou z Bachových nejrevolučnějších kompozic pro klávesové nástroje však zůstává dílo vzniklé v Köthenu, *Temperovaný klavír*, ke kterému ke konci třicátých let připojil druhou řadu (*Das Wohltemperierte Klavier BWV 870-893 2. Teil*). Bach příležitostně dostával objednávky světských děl pro různé ceremonie i mimo Lipsko. S drážďanskou dvorní kapelou udržoval i nadále přátelské styky a mnohokrát přijal její pozvání k nejrůznějším slavnostem.

Bachova osobní krize byla v průběhu třicátých let zažehnána a Bach se tak mohl nadšeně a svobodně ponořit do své tvůrčí činnosti. V letech 1731-1741 vznikl čtyřdílný cyklus Klavírních cvičení *Klavierübung I.-IV.* První díl obsahoval partity pro jednomanuálové cembalo, díl druhý *Italský koncert* (*Italienisches Konzert BWV 971*) a *Francouzskou ouverturu* (*Französische Ouvertüre BWV 831*) pro dvoumanuálové cembalo, ve třetím díle se nacházely kompozice pro varhany a v díle čtvrtém se objevovala díla nejrůznějších dobových národních slohů. *Klavírní knížka* byla systematickým přehledem klavírního umění a nejvýznamnější Bachovou varhanní sbírkou. Později vznikla díla *Umění fugy* (*Die Kunst der Fuge BWV 1080*) a *Hudební oběť* (*Musikalisches Opfer BWV 1079*). Znak Bachova kompozičního růstu a vývoje ze třicátých let jsou výsledkem jeho intenzivní systematické práce, sebezdokonalováním, inspirativním zájmem o hudební jazyk jiných autorů a rozsáhlou pedagogickou činností.<sup>68</sup> Po roce 1740 se Bach vzdal vedení Collegia a jeho kompoziční činnost se výrazně omezila. Měl méně příležitostí uvádět svá vokální i instrumentální díla.

---

<sup>67</sup> Butt, J., *J.S. Bach and G.F. Kaufmann: reflections on Bach's later style*, Bach studies 2 (ed. Daniel R. Melamed), Cambridge University Press, 2006.

<sup>68</sup> Williams, P., *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge University Press, 2007.

Výjimkou byly například cesty do Berlína na šlechtický dvůr krále Friedricha II., které Bach podnikl v letech 1741 a 1747, a které Bachovi přinesly vrcholné veřejné uznání.<sup>69</sup>

Bach se po celý svůj život těšil dobrému zdraví. K výraznému zhoršení jeho zdravotního stavu, projevující se především špatným zrakem, došlo až rok před jeho smrtí, v roce 1749. Tento stav se bohužel nezlepšoval a Bach začal trpět velmi bolestivou oční nemocí. Je jasné, že celoživotní namáhání očí muselo přirozeně vést k nedostatečnému vidění, ale těžko by způsobilo chorobu ohrožující život. Nelze zpětně přesně určit Bachovu diagnózu, ale můžeme se na základně získaných informací domnívat, že na počátku jeho zdravotních potíží stála stařecká cukrovka<sup>70</sup>. Ať už byly Bachovy zdravotní problémy jakéhokoliv původu, kolem roku 1749 byly již viditelné i na skladatelově rukopise. Do jara roku 1750 byl Bach schopen dokončovat svá rozepsaná díla a nová komponoval již jen výjimečně. Jeho zrak se však stále zhoršoval a bolesti začaly být nesnesitelné. Rozhodl se proto podstoupit operaci, avšak po opakovaných lékařských pokusech navrátit Bachovi zrak se tamním lékařům nepodařilo mistrovi pomoci. Bach se však nechtěl smířit s nepřízní osudu tak snadno a s velkými nadějemi byl ochoten podrobit se moderním léčebným metodám. Proto se svěřil do rukou anglického očního lékaře Sira Johna Taylora, který přijel v březnu roku 1750 do Lipska přednášet na univerzitu. Sir John Taylor, (který později operoval i Georga Friedricha Händela), byl uznávaným specialistou v oboru oftalmologie a oční chirurgie a zprvu se jevil jeho lékařský zákrok velmi úspěšně. Bohužel však operace nakonec nepřinesla očekávaný výsledek a Bach se musel podrobit operaci podruhé. Po opětovném pokusu získat zpět svůj zrak se Bachův fyzický stav zhoršil natolik, že byl skladatel prakticky neustále sužován různými nemocemi. Když ho 20. července roku 1750 k tomu postihla mrtvice, bylo i Bachovi již jasné, že se konec jeho životní cesty neodvratně blíží. Johann Sebastian Bach zemřel v úterý 28. července 1750, v tichosti, obklopen svými nejbližšími.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach: the learned musician*, Oxford University Press, 2002.

<sup>70</sup> Geck, M.; překlad Hargraves, J. A., *Johann Sebastian Bach: His Life and Work*; Houghton Mifflin Harcourt, 2006, Str. 685

<sup>71</sup> Butt, J., *J.S. Bach and G.F. Kaufmann: reflections on Bach's later style*, Bach studies 2 (ed. Daniel R. Melamed), Cambridge University Press, 2006.

Williams, P., *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge University Press, 2007.

Boyd, M., Butt J., *J. S. Bach, Oxford Composer Companions Series*, Oxford University Press, 2003.

## 5 Tvorba Johanna Sebastiana Bacha

### 5.1 Úvod do díla Johanna Sebastiana Bacha

S dílem Johanna Sebastiana Bacha se v průběhu studia klavírní interpretace setkal asi každý adept klavírního umění. Až donedávna byly zejména jeho skladby zařazovány do povinného repertoáru žáků prvního a druhého stupně ZUŠ k úspěšnému vykonání ročníkových postupových zkoušek. Tato povinnost byla vyvolána sice dobrou myšlenkou, ukázat krásu barokní hudby dětem, ale ve většině případů měla spíše negativní dopad. To, co člověk dělat musí a k čemu je okolím nucen, k tomu si stěží nalézá kladný vztah s osobním zájmem o další objevy a poznání. Zavedením systému ŠVP do ZUŠ se výběr a koncepce učiva změnila v závislosti na profilaci každé školy, jakým směrem se chce ubírat.

Důvod, proč tolik žáků odmítá hudbu tohoto, z mého pohledu “nejvyššího” hudebníka v dějinách je ten, že jimi není pochopen. Jediným, kdo může tento chybný dojem změnit, jsou sami pedagogové. Proto bych se ráda pokusila nalézt způsob, jak tento trend poslední doby odvrátit a ukázat, jakou hodnotu a krásu barokní hudba v sobě má a jak ji překládat do dnešní hudební řeči co nejpřesněji.

Pokud se podrobněji podíváme na Bachovy skladby, je jasné, že po technické stránce nejsou nijak jednoduché. To, co je u Bacha ale mnohem obtížnější, je porozumění obsahu díla, jeho podstaty a sdělení světu. Hledání myšlenky a nalézání mnohých souvislostí nás vede k pocitu hluboké pokory, k uvědomění si naší malosti a touze se světu Johanna Sebastiana Bacha alespoň trochu přiblížit. K tomu je ale nutné vědět, jak a v které době žil, znát podrobně jeho díla a pochopit, co chtěl svým hudebním jazykem vyjádřit. Každé Bachovo dílo většího rozsahu je jedinečné a neopakovatelné. Má svoji vlastní identitu, originalitu a úžasnou vyrovnanost úrovně svých skladeb. Každá z nich nese své poselství a v každé se tento skladatel prokazuje jako génius přesahující vše, co bylo doposud slyšeno a známo. Zejména v jeho fugách je vidět, jak velkou osobností v oblasti klavírní interpretace Bach byl. Právem tyto kontrapunktické klenoty patří k jeho vrcholné kompoziční tvorbě v oblasti klavírní literatury.

Bachova díla jsou zrcadlem života samého. Abychom mohli do světa tohoto velikána proniknout, musíme se do jeho hudby vžít a odpoutat se od myšlenek všedního dne.

Nesnažit se ji ihned analyzovat. Jen se zaposlouchat a nechat se vést. Do chrámu, za sluncem, i do temnějších míst s pocity, ke kterým bychom jen těžko nacházeli slova.<sup>72</sup>

Jak Schumann<sup>73</sup> zmínil, Bach se měl jmenovat Meer – moře, a ne Bach – potok<sup>74</sup>. Jeho životní dílo nás neustále přesvědčuje o lidské nicotnosti na pozemském světě ve srovnání se světem hudby, který nám Bach představuje a odkrývá. Pokud se ponoříme do jeho děl, záhy zjistíme, že se dotýkáme něčeho nepopsatelně hlubokého a zároveň vzdáleného. Je to přesně to, co nejsme schopni definovat, ale neustále nás to nutí se k němu vracet a nacházet nové objevy vedoucí k pocitům naplnění, radosti i smutku. Jako bychom byli vedeni Božím plánem: milovat, tvořit, objevovat, chtít a pamatovat si. A najednou cítíme Boží lásku nebo dotek někoho či něčeho vyššího, a uvědomujeme si, jakým darem pozemský život s krásami, ale i mnohými utrpeními a bolestmi je. Pokoj a klid, který do nás jeho svět vnese, jsou něčím, co nás odvede mimo realitu a pomůže nám oprostít se od starostí všedního dne.

Velikost Bachova odkazu je obrovská. Často si vědci lámali hlavu, jak takové množství mohl vůbec za svůj život stihnout. Institut Maxe Plancka<sup>75</sup> učinil pokus zjistit, kolik toho Bach denně zkomponoval. V době, kdy se rozmohl výzkum Bachových děl, které se našly zejména po 2. světové válce v Německu, se ukázalo, že produktivita jeho celoživotní kompoziční činnosti, se všemi dalšími profesními povinnostmi, byla téměř nereálná. Badatelé předpokládali, že Bach komponoval přibližně 50 let. Začínal s tvůrčí činností v patnácti letech a zemřel jako pětasedesátiletý. Zaměstnali proto 50 opisovačů na jeden rok. Jejich úkolem bylo nepřetržité opisování Bachových děl osm hodin denně. Po roce této usilovné práce však nedosáhli požadovaného množství. Prodloužili tedy rok o další tři měsíce v domněnku, že Bach pravděpodobně komponoval i o sobotách a nedělích. Ale opět nedocílili vytyčených výsledků. Jak ale bylo možné, při všech jeho dalších pracovních aktivitách, rodinném životě a společenských povinnostech, takového počtu děl dosáhnout? Navíc neexistovala v té době elektrina, takže vše musel psát v neuspokojivých světelných podmínkách, které jistě měly negativní vliv a dopad na jeho problémy se zrakem ke konci života. Jasného výsledku se průzkumníci nedobrali. Jejich resumé bylo, že Bach nepsal svá díla v podobě, v jaké nám je dnes různé edice představují, ale psal ve zkratkách. Pouze naznačil dva až tři takty a dále bylo

---

<sup>72</sup> Plešková E., *Johann Sebastian Bach*, Konzervatórium v Žilině, 1991

<sup>73</sup> Robert Schumann (1810-1856)

<sup>74</sup> Fabian, D., *Bach Performance Practice, 1945-1975*, Ashgate Publishing, Ltd., 2003, Str. 85

<sup>75</sup> Institut Maxe Plancka je ústav pro evoluční antropologii, spojuje vědce z přírodních a humanitních věd s cílem zjistit historii lidstva z mezooborového pohledu pomocí srovnávací analýzy genů, kultur, kognitivních schopností, jazyků a sociálních systémů minulých a současných lidských populací

už úkolem žáků, aby danou skladbu rozepsali.<sup>76</sup> Jiní hudební vědci však zastávají názor, že Bach byl natolik velikým a výjimečným géniem, že byl schopen popřít veškeré fyzikální zákony a tak objemné množství děl zkomponovat stihl.

Prostředí, ve kterém tento velikán žil, nadání, vzdělání, píle, životní zkušenosti, hřejivá lidskost a víra předurčily tohoto člověka k jedinečnosti a možnosti změnit hudební vnímání nejen svých vrstevníků, ale především dalších generací.

Johann Sebastian Bach se pro mne stal symbolem víry, elegance, čistoty, krásy a celoživotního hledání lidských hodnot. I když se v životě těšil úspěchu, obecnému uznání a respektu, nadčasovost a jedinečnost jeho umění způsobila, že za svůj život nemohl být dostatečně pochopen a doceněn. Jistě za svého života Bach netušil, že jeho hudba bude k lidem promlouvat ještě další staletí a stále nebude u konce objevů krásy jeho hudebního jazyka.

---

<sup>76</sup> Plešková, E., *Johann Sebastian Bach*, Konzervatórium v Žilině, 1991

## 5.2 Dílo Johanna Sebastiana Bacha

Johann Sebastian Bach nebyl jen vynikajícím varhaníkem a improvizátorem. Svoji tvorbou dokazuje, jak hlubokým lyrikem s moderním myšlením a světským temperamentem byl. Jeho hudební všestrannost, hloubka a vytrvalost nás neustále přesvědčují o osobitém a nenapodobitelném kompozičním stylu.

Když Bach komponoval díla pro klávesové nástroje, znamenalo to, že psal skladby určené hře na klavichord, cembalo nebo varhany. Každý z těchto nástrojů však vyžadoval odlišný způsob hry a poskytoval jinou charakteristiku zvukového provedení. Dnešní kladívkové klavíry poskytují dosti rozdílné zvukové i technické možnosti oproti těm klávesovým nástrojům, na které hráli naši předchůdci v minulých stoletích. To, co známe pod názvem Hammerklavier (kladívkový klavír) jsou předchůdci dnešních klavírů. Roku 1746, čtyři roky před svou smrtí, měl Bach možnost na dvoře krále Friedricha II. seznámit se s tzv. Silbermannovým klavírem<sup>77</sup>. Bylo mu jasné, že tento nástroj poskytuje zcela nové, bohatší zvukové a interpretační možnosti, o kterých možná celý život snil, ale zároveň si uvědomoval, že už není schopen se na tento nástroj přenaučit a hudebně přeorientovat, a že je tudíž nutné přenechat jej nastupující hudební generaci.<sup>78</sup> Společným znakem všech těchto nástrojů je samotný princip tvorby zvuku. Stiskem klávesy vzniká mechanický odpor, který je nutné překonat, aby vznikl tón.<sup>79</sup>

Klavichord neměl dusítka, proto jeho tenké struny ze střev doznívaly déle a vyžadovaly šetrnější zacházení. Byl však schopen dynamiky a jeho zaoblené tóny zněly s nádechem jisté poetičnosti. Cembalo, s rejstříky i bez nich, mělo suché, krátké tóny plnějšího zvuku. Jeho struny z měkkého materiálu zvířecích střev často obtížně držely ladění, rychle se opotřebovávaly a stejně jako u klavichordu vyžadovaly citlivější manipulaci. Výhodou tohoto nástroje byla možnost rychlého repetování tónů. Ani manuály, ani registry, ale právě technika hry dávala tomuto nástroji nezaměnitelný charakter. I když terasovitá dynamika způsobovala omezené možnosti dynamického odstínění, použitím pedálů se dala pestrost zvuku výrazně ovlivnit.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> saský nástrojař Gottfried Silbermann (1683-1753)

<sup>78</sup> Küster, K., *Bach Handbuch*, Bärenreiter, 1999, Str. 735; Wolff, Ch., *Bach: Essays on his life and music*, Harvard University Press, 1991,

<sup>79</sup> Schulenberg, D., *The keyboard music of J. S. Bach*, CRC Press, 2006

<sup>80</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach: the learned musician*, Oxford University Press, 2002.



Na oba tyto nástroje se hrálo lehce, jelikož váha jejich kladívek byla minimální. Až v průběhu 19. století se začala vyrábět větší kladívka, střevové struny se nahrazovaly odolnějšími materiály, napětí strun se zvyšovalo, což vyžadovalo při hře větší výdej energie. Technika hry tomu musela být patřičně uzpůsobena. Interpreti začali využívat váhu paže, kterou propagoval například romantický virtuóz a skladatel Ferenc Liszt, a neustálé zdokonalování nástroje samotného motivovalo hráče k novým interpretačním možnostem, objevům a invencím.<sup>81</sup>

Bach nikdy neuváděl, jakému nástroji je skladba určena. Žáci většinou hráli na takové nástroje, které měli k dispozici. Pro jaký nástroj je daná skladba nejvhodnější, nám napověděl styl samotné skladby a notový zápis. Skladatel byl zároveň interpretem a skladby si psal sám pro sebe nebo pro své žáky, kteří je posléze od svého učitele opisovali. Hudbě a jazykům se v té době vyučovalo formou memorování a napodobování velkých mistrů a hraní spolu s kompozicí tvořily jednotný kompaktní celek. Zejména opisováním různých druhů skladeb se Bach a jeho současníci seznamovali s principy kontrapunktu, harmonie, melodie, vedení hlasů, metra a rytmu.

Vše, co Bach uměl, bylo výsledkem vytrvalé práce celoživotní snahy se neustále vzdělávat a sebezdokonalovat v umění kompozičním, interpretačním a improvizacním. Z jeho životopisu je zřejmé, že pokud dítě vyrůstalo v hudebně podnětném a profesionálním prostředí, hudební kreativita u něho začala již v raném dětství a dala se považovat za přirozenou, vývojově danou samozřejmost. Na samém počátku jeho skladatelské kariéry se žádná Bachova raná kompoziční cvičení či jiné autentické dokumenty napsané před rokem 1700 nedochovaly. Důvody mohou být různé. Možná Bachovy nejranější kompozice nebyly považovány za dostatečně hodnotný učební materiál pro žáky, a proto se ani nearchivovaly, nebo své první skladby skladatel nepsal do notové osnovy, ale využíval německé varhanní tabulatury (výšku tónu určovala písmena a délku tónu značky), což byl způsob ve středním a severním Německu do 18. století velmi častý a oblíbený. Když začátkem 18. století začala popularita tabulatury upadat, přestaly se rukopisy tohoto druhu uchovávat. Bach se však k tomuto způsobu notace později příležitostně vracel, zejména z důvodu úspory místa při různých opravách a přepracovávání.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Schulenberg, D., *The keyboard music of J. S. Bach*, CRC Press, 2006.

<sup>82</sup> Boyd, M., *Bach, Master musicians* (3rd ed.), Oxford University Press, 2000.

Za raná Bachova díla můžeme tedy považovat takový hudební odkaz, který vznikl až na počátku 18. století, a o kterém máme dochovanou zmínku. V těchto edukativně cenných materiálech můžeme pozorovat zrod jeho uměleckého růstu a směr, kterým se jeho hudební tvořivost ubírala dál. Na počátku jeho skladatelské činnosti je několik preludií, fug a fantazií volnější formy. K nejoriginálnějším a nejvydařenějším kompozicím raného období patří dvě skladby, které nazval *Capriccio*, a které obdivoval i samotný Johann Wolfgang Goethe<sup>83</sup>. Následují klavírní toccaty (vícedílné skladby volné improvizace s virtuozitou sobě vlastní, které končí fugou), jejichž největší popularitu získaly toccaty určené varhanám.<sup>84</sup>

Ovlivněn Bach během svého života ve Výmaru hudební tvorbou jeho současníků, zejména kompozicemi italských mistrů Antonia Vivaldiho a Alessandra a Benedetta Marcellových, snažil se vytvořit vzájemnou syntézu všech hudebních vzorů a stylů, se kterými se setkával. Studium jejich děl připravoval sám sobě úrodnou půdu pro své mistrovské umění. Důkazem toho je Bachův *Italský koncert F dur (Italianisches Konzert, Klavierübung II. Teil, BWV 971)*, dílo jiskrné, nepostrádající výraznou citovost.

Bach rozvíjel i svoji pedagogickou činnost. Zkomponoval díla menšího rozsahu pro klávesové nástroje, mnohé instruktivní povahy. Vznikla *Knížka pro Wilhelma Friedemanna Bacha (Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach)*, *Knížka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach)*, *Malá preludia a fugety (Kleine Präludien und Fughetten)* a samozřejmě *Invence (Inventionen und Sinfonien BWV 772-801, 12dvojhlasy a 12 tříhlasy invencí a sinfonií)*. Po *Invencích* následovala sbírka preludií a fug, *Temperovaný klavír, I. díl, (Das Wohltemperierte Klavier, BWV 846-869, 1717-1720)*, ve kterém Bach uvedl parametry 24 tónin – 12 durových a 12 mollových, řazený chromaticky za sebou. Poté byla zkomponována *Fantazie a fuga* a především suity. Ovlivněn francouzskými clavecinisty vznikla sbírka *Francouzských suit (Französische Suite, BWV 812-817)*. Objevily se i samostatné suity (například *Suita A dur, BWV 832*) a cyklus obtížnějších suit většího rozsahu, suity *Anglické (Englische Suite, BWV 806-811)*. K technicky i polyfonně nejobtížnějším ze všech suit patří *Partity*, někdy zvané *suity Německé, (Klavierübung I. Teil, BWV 825-830)*, které se řadí k mistrovským skvostům Bachova hudebního odkazu. Jeho suitové kompozice vyvrcholily v díle *Francouzská ouvertura h moll (Klavierübung II. Teil, BWV 831)*.

---

<sup>83</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009.

<sup>84</sup> Williams, P., *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge University Press, 2007.

Teprve po nějaké době, v letech 1738-42, vznikl druhý díl *Temperovaného klavíru* (*Das Wohltemperierte Klavier II.*, BWV 870-893), který už není stylově tak jednotný. Obsahuje skicy z raného tvůrčího období a možná proto působí poněkud nevyrovnaným dojmem.

Mezi bravurní skladby nejvyšší technické náročnosti patří bezpochyby *Chromatická fantazie a fuga d moll* (BWV 903), která pochází z Bachova pozdního výmarského období.

*Klavierübung Teil III.* rámuje dvě skladby pro organo pleno: preludium na způsob přede hry a závěrečná fuga se třemi tématy, jejíž kontrast tvoří čtyři *Dueta* (*Duette*, BWV 802-805, *Klavierübung Teil III.*), vyšší forma invencí pro varhany bez pedálu.

*Umění fugy* (*Die Kunst der Fuge BWV 1080*) je sbírka fug, která vznikala v letech 1740-1750 a vyšla až rok po Bachově smrti roku 1751. Navazuje na dřívější fugy, ale na zcela nové úrovni. Neexistuje datovaná pracovní partitura, ale časově ji řadíme na začátek 40. let. Velmi často se provádí jako komorní hudba. Její partiturová notace, kdy je každý hlas ve svém klíči, způsobila určité problémy s tiskem.<sup>85</sup>

Významnou sbírkou různých sólových a komorních skladeb je *Hudební oběť* (*Musikalisches Opfer BWV 1079*), která vznikla roku 1747 v Lipsku. Téma zadal pruský král Friedrich II. a Bach mu toto dílo věnoval. Vedle *Mše h moll* (*Messe in h-Moll BWV 232*) patří *Hudební oběť* k vrcholným dílům Bachova kontrapunktu a je nejobsáhlejším souhrnem instrumentálního jazyka hudebně vyspělého autora. Ze zralého Bachova kompozičního období pocházejí ještě další díla, například *Goldbergovy variace* (*Goldberg-Variationen BWV 988, Klavierübung teil IV.*) a několik klavírních koncertů s orchestrem (7 pro sólový nástroj, 3 pro 2 klavíry a 2 pro 3 klavíry).

Bachova hudba je klíčem k evropské hudební kultuře. Představuje novou epochu hudebního myšlení a stává se symbolem inspirace pro další generace hudebníků učenců a komponistů. Jeho hudebnímu jazyku se učila celá řada dnes světových skladatelů. Mozart, který se na začátku své kariéry od stylu staré hudby odvracel, po studiu jeho fug pronesl, že bez polyfonie není pravé hudby. I Beethoven studiem jeho děl, zejména *Temperovaného klavíru*, získával cenné zkušenosti potřebné ke svému hudebnímu růstu. Chopin ovládal *Temperovaný klavír* z paměti a často jej využíval k pedagogickým účelům. Schumann

---

<sup>85</sup> Butler, G., in Butler, Gregory; Stauffer, George B.; Greer, Mary Dalton, *Final Disposition of Bach's Art of Fugue, About Bach*, University of Illinois Press, 2008.

dokonce *Temperovaný klavír* označil za Starý zákon klavírní hry a Beethovenovy sonáty za Nový zákon.

S výběrem děl k pedagogickým účelům musíme být velmi opatrní a obezřetní. Většina z výše uvedených děl nejsou vhodnými a použitelnými materiály k výuce v ZUŠ. Svoji náročností přesahují možnosti, které jsou žáci v průběhu svého studia většinou schopni pojmout, obsahově pochopit a technicky zvládnout.

### 5.3 Notace Bachových děl

Notová podoba písma, které se používala v době života Johanna Sebastiana Bacha, se výrazně liší od formy, jakou známe a používáme dnes. I když notové značky vypadají v posledních staletích skoro stejně, svůj význam a smysl měly v různých etapách často rozdílný. Hudba psaná před rokem 1800 postrádala tzv. přesný návod k použití. Do této doby se hudba notovala totiž buď jako vlastní kompozice, tj. dílo (z jehož notace však nebylo možno poznat a určit provedení), nebo jako provedení (které obsahovalo návod ke hře, informativní “příručku“ o způsobech interpretace). Dochází tak často k mylnému pojetí písma coby univerzálně platné symboliky pro hudbu všech hudebních epoch. Proto bychom měli vědět, že čtení notového zápisu z doby před rokem 1800 je nutně čím odlišně než zápis z doby poté. Bez znalosti této difference se můžeme uvést v mylnou či zkreslenou představu o správném hudebním záměru díla.<sup>86</sup>

Na základě vlastních poznatků z oblasti harmonie a hudební nauky můžeme hudební pravopis správně překládat. Máme-li v rukou nějakou skladbu, měli bychom si ji pečlivě prohlédnout a na základě tohoto poznání určit, jak je žádoucí ji číst a co znamenaly tyto noty pro tehdejšího hudebníka. Pokud se jedná o dílo, a ne způsob hry, musíme se naučit ovládat takové čtenářské znalosti, jaké ovládali hudebníci tehdejší doby.

Bachovo písmo je nástrojem jeho hudební řeči, které se snažíme prostřednictvím našeho studia porozumět. Vyrovnanost a jistota jeho grafického projevu je důkazem, že Bach moc dobře věděl, co chce vyjádřit (viz. Příloha 1). Pohled na jeho rukopis, viz. Příloha 1, vyvolává úctu a respekt a probouzí touhu po novém poznání. Strohý zápis bez dynamiky, artikulace a udání tempa nás nutí k osvojování si poznatků a vědomostí nejen o autorovi samotném, ale také o hudebních formách a hudební teorii barokního slohu. Zároveň nám, jako interpretovi, dává prostor pro vlastní hudební invence a možnost projevit svůj osobní temperament, samozřejmě v omezené míře, s ohledem na charakter daného díla.

Často může docházet k určitým nedorozuměním v chápání grafických symbolů, které mohly být kdysi interpretovány jinak než dnes. Proto se postupně budeme věnovat všem hudebním znakům, se kterými se v dnešní literatuře setkáváme a srovnáme jejich význam v barokní hudbě a v současnosti.

---

<sup>86</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009

Vratislav Bělský popisuje barokní notaci asi takto:

### ***Noty:***

Nynější podoba not s kulatou hlavičkou se objevuje až v první polovině 17. století (do té doby měly hlavičky not hranatý tvar). Krátké noty se psaly a tiskly většinou bez trámců. Trámce se začaly více používat až s rozvojem instrumentální hudby.

### ***Notová osnova:***

Naše pětlinková notová osnova se poprvé objevila roku 1530 ve Francii. Do té doby používali skladatelé pro klávesové nástroje osnovy o různém počtu linek. Například Frescobaldi<sup>87</sup> vypisoval notaci pravé ruky do pěti až šesti linek, a notaci levé ruky do až osmilinkové osnovy. Je pravda, že vizuální stránka takového zápisu může dnes působit poněkud zmateně a chaoticky, ale měla zase tu výhodu, že nebylo nutné, anebo jen ojediněle, používat pomocné linky. Když náhodou pomocné linky potřeba byly, vyřešili to skladatelé změnou klíče.<sup>88</sup>

### ***Klíče:***

Aby byl interpret schopen se v zápisu srozumitelně orientovat, musí tedy ovládat znalosti starých klíčů. Prakticky se jedná o tři klíče – g klíč, c klíč a f klíč.

- g klíč se objevoval na první nebo druhé lince notové osnovy a užíval se pro diskantové nástroje, například housle nebo hoboj apod.
- c klíč se nacházel na první, třetí nebo čtvrté lince a naznačoval polohy lidského hlasu. V partiturách skladeb pro klávesové nástroje se používal k zápisu not bez pomocných linek.
- f klíč na třetí lince se používal k notaci levé ruky klávesových nástrojů. F klíč umístěný na čtvrtou linku patřil notaci basových nástrojů, nebo opět levé ruce klávesových nástrojů.<sup>89</sup>

### ***Pomlky:***

Platnost a podoba pomlek se od 17. století téměř nezměnila. Vícetaktové pomlky se značily svislou čarou v rozmezí dvou mezer v notové osnově – čtyřtaková pomlka, jedné mezery –

---

<sup>87</sup> Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

<sup>88</sup> Sadie, Julie A., *Companion to baroque music*, University of California Press, 1998

<sup>89</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, str. 36

dvoutaktová pomlka, a půl mezery – celá nebo půlová pomlka. Čtvrt'ová pomlka měla háček obrácený doprava ꝛ, pomlky kratších hodnot měly háček obrácený doleva ꝛ. Tuto podobu pomlky nacházíme v rukopisech a tiscích po celé 17. století a ještě i v 18. století.<sup>90</sup>

#### ***Tečka za notou:***

Tečka za notou dnes prodlužuje notu o polovinu její hodnoty. V 17. století měla tečka u noty různou délku a dnešní hodnotu získává až kolem roku 1720.<sup>91</sup>

#### ***Koruna nad pomlkou:***

Koruna ꝛ prodlužuje notu nebo pomlku o libovolnou hodnotu. Záleží však, kde v notovém zápise a v jaké skladbě tuto značku nacházíme. Pokud je nad pomlkou nebo pod oddechem, nehrajeme o něco déle, než je její hodnota. Pokud je však nad samotnou pomlkou, znamená spíše rychlý přechod k dalšímu taktu. V partituře sólového koncertu koruna znamená nástup kadence sólisty. V chorálových předehrách koruna naznačuje konec fráze nebo verše v melodii a plní tak funkci ne prodloužení, ale naopak zkrácení<sup>92</sup>.

#### ***Opakování:***

Symbols pro opakování měly různou podobu podle toho, jakou část skladby měly repetovat. Dvě svislé rovnoběžné svislé čáry || vysvětlují, že skladba je dvoudílná. První část se má po odehrání do konce ještě jednou opakovat až ke koruně nad notou ꝛ. Na konci skladby se pak objevuje termín Da capo. Najdeme-li za taktovou čarou čtyři tečky ꝛ, znamená to, že se následující část opakuje až do místa, kde je čára s čtyřmi tečkami před sebou ꝛ. Objevíme-li dvě svislé čáry s dvěma tečkami po stranách ::, vyplývá z toho, že skladba má dvě části a každá z nich se opakuje. Objeví-li se nad taktovou čarou koruna, víme, že právě tam skladba po opakování končí.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str. 36

<sup>91</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str. 39

<sup>92</sup> Veilhan, J. C., *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th-18th centuries), common to all instruments*, A. Leduc, 1979.

<sup>93</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str. 37

### ***Předznamenání:***

Až do konce sedmdesátých let 18. století měly mollové tóniny v předznamenání často o jedno  $\flat$  méně než dnes. Zápis tedy odpovídal tomu, jako by to byla dórská tónina. Změna klíče v průběhu skladby automaticky ruší předznamenání. Chtěl-li autor předznamenání ve skladbě zachovat i nadále, musel ho zopakovat za novým klíčem.

### ***Posuvky:***

Symbol posuvky náležel až do poloviny 18. století jedné notě, nebo nanejvýš jejímu okamžitému opakování. Křížek se až do poloviny 17. století objevoval v podobě dvojitého ležatého křížku  $\#$ . Později došlo k jeho pootočení a získal nynější podobu  $\sharp$ . Dvojitý křížek se začal užívat až od poloviny 18. století. Do té doby jeho funkci plnily dva křížky jednoduché, což můžeme shledávat v některých notových zápisech i dnes. Běčko mělo podobu dnešního  $\flat$  a dvojitě  $\flat$  se zapisovalo buď  $\flat \flat$  nebo velkým  $\flat$ .

### ***Ligatura:***

Dříve se ligatura zapisovala tak, že místo obloučku nad dvěma notami se mezi ně vložila tečka.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Veilhan, J. C., *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th-18th centuries), common to all instruments*, A. Leduc, 1979.



## 5.4 Tempo

Hudba je umění, které probíhá v čase. Čas má však dvojí podobu. Objektivní čas, tj. měřitelný, a subjektivní, psychologický, který je závislý na našem vlastním vnímání a prožívání. Lidé vnímali a prožívali čas v každé historické etapě odlišně podle toho, jakým způsobem života žili. A proto i jednotlivá hudební tempa se v různých časových obdobích hrála rozdílně. Rytmus, metrum, takt a agogika jsou časové elementy, které dávají našemu hudebnímu vnímání času určitý řád a uspořádání. Hudební metrika byla od počátku odrazem deklamace lidské řeči a lidské chůze.

Každý člověk je individualita, která v sobě nosí svůj vlastní svět. V něm prožívá realitu všedního dne nebo se do něj před ní uzavírá. Jak na život jedinec nahlíží, jaké hodnoty vyznává, jak různé situace prožívá, v jakém prostředí se pohybuje a v jakém psychickém rozpoložení se zrovna nalézá, to vše ovlivňuje jeho vnímání prostoru i času. Všechny tyto aspekty pak skladatele ovlivňují v tvůrčím stylu, formě a výběru tempa. Kromě toho je každý člověk jiného temperamentu a je tedy zcela přirozené, že tempo konkrétní skladby vnímá a hraje každý interpret různě rychle. Když to promítneme do praxe, tak například taneční skladba je vždy takového tempa, aby se zachoval charakter a stylovost tance a bylo možné na ni zatančit. Charakter skladby musí být energický, aby v lidech pohyb probouzel a zároveň umírněný, aby tanečníci nemuseli při tanci utíkat. V každé historické etapě tanec plnil různou funkci a tance se stejnými názvy se tančily rozdílným způsobem a v jiných tempech v závislosti na tom, kde a k jakým účelům byly provozovány. Tance provozované ve velkých prostorách hradů a zámků měly velkorysejší taneční kroky i figury a často se vyskytovaly ve skupinovém provedení.

Od roku 1826, kdy byl na návrh Ludwiga van Beethovena vynalezen a sestrojen metronom Johannem Nepomukem Mälzelem<sup>95</sup>, začali skladatelé připisovat skladbám určitá tempa. I přesto ale každý skladatel vnímal určité tempo trochu jinak. Schumannův<sup>96</sup> pokus vysvětlovat tempa podrobnějšími výrazy byl sice nápaditý a originální, ale ve finále působil poněkud zmateně a někdy až příliš komplikovaně.

V původních vydáních a rukopisech Bachova klavírního odkazu žádné poznámky k tempům nenalezneme. Bach spoléhal na vlastní interpretovy znalosti a vědomosti

---

<sup>95</sup> Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), německý hudebník a vynálezce, konstruktér předchůdce moderního metronomu a hudebních automatů

<sup>96</sup> Robert Schumann (1810-1856)

o hudebních formách a stylech. Až od roku 1600 se začali skladatelé udáváním temp písenně zaobírat. Do té doby bylo tempo určeno jednou hodnotou brevis, která trvala obvykle jednu sekundu a měla odpovídat rychlosti lidského pulsu. S nástupem nového stylu, seconda pratticy<sup>97</sup> hudba přechází od menzurální notace k notaci dnešní podoby. Docházelo k početnému zhudebňování dramatických textů vyžadujících různě rychlá tempa. K tomu ale menzurální notace už nestačila, a tak se skladatelé museli pokusit nalézt nový způsob, který by umožnil skladateli tempo popsat a charakterizovat. Z několika pokusů nakonec vznikla celá řada tempových označení.<sup>98</sup>

Zprvu se nejčastěji uváděla dvě tempa, pomalé Adagio a rychlé Allegro, ale rozdíl mezi nimi nebyl takový jako dnes. Naznačovala spíše charakter skladby, než různě dlouhé hodnoty not. Vždyť původně termín Allegro neměl nic společného s rychlostí skladby, ale charakterizoval skladbu či její část jako veselou. Později, když hudební terminologie nabývala většího významu a uplatnění, se užívalo pravidla, že v Adagiu se volily noty delších hodnot a v Allegru noty hodnot kratších.

Skladatelé však usilovali o přesnější popis temp. Opírali se o frekvenci tepu lidského srdce, který má každý člověk stále při sobě. Tuto myšlenku podrobně popsal Christopher Simpson<sup>99</sup> ve svém díle *Compendium of Music* z roku 1668.<sup>100</sup> J. J. Quantz<sup>101</sup> stanovil moderní pojetí tempa oproti tempu tradičním, založeném na základě lidského tepu, tempa ordinario. Jeho koncept založený na měření tempa znamenal určitou předzvěst dnešního metronomu. Vycházel z odhadu osmdesáti tepů za minutu, jako jedné ze tří nejobvyklejších frekvencí lidského tepu. Tyto hodnoty převedl na metronomické údaje a vznikl systém hodnot, který dokazuje, že se stará hudba nehrála mnohem pomaleji než dnes, jak si mnozí hudebníci chybně myslí.<sup>102</sup> Quantz předpokládal, že na jeden tep je technicky možné zvládnout osm rychlých not. Ve svém teoretickém díle rozděluje tempa do čtyř stupňů, z nichž každé je dvojnásobně rychlejší nebo pomalejší: allegro assai, allegretto, adagio cantabile a adagio assai. Každé kategorii náležela ustálená notace. Jeho teorie prokazovala, že skladatelé baroka naopak dávali přednost živějším a energičtějším tempům.

---

<sup>97</sup> Claudio Monteverdi rozdělil hudbu na prima prattica – stará hudba, stile antico, stius gravis, a seconda prattica, nový styl, stile modern, stilus luxurians

<sup>98</sup> Kellner, H.A., "Was Bach a mathematician?" (PDF), English Harpsichord Magazine2: 32–36

<sup>99</sup> Christopher Simpson (1602/1606-1669), anglický hudebník a skladatel


<sup>100</sup> Dolmetsch, A., *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958

<sup>101</sup> Johann Joachim Quantz (1697-1773), německý flétnista a skladatel

<sup>102</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str.68

Jak J. N. Forkel zmiňuje v Bachově nekrologu z roku 1754:

*„Při provedení vlastních skladeb vzal obvykle tempo velmi živě, uměl však vedle této živosti vnést do svého přednesu ještě tak mnoho rozmanitostí, že každá skladba pod jeho rukama promlouvala jako řeč.“*<sup>103</sup>

Dalším pokusem měřit a charakterizovat hudební tempo byl vynález métromètre Leona Pajota<sup>104</sup>, nazývaného Ms. d'Onzembray. Ten roku 1732 představil svou tempovou teorii Pařížské Akademii.<sup>105</sup> Zejména ve Francii bylo potřebné zavést rychlostní terminologii, kde bylo obzvlášť žádoucí označení temp tanečních vět. Základní jednotkou Pajotovy teorie byla 1/60 sekundy, zvaná tierce. Ta umožňovala ještě přesnější a detailnější rozdíly oproti teorii J. J. Quantze. Výsledkem bylo zhotovení tabulky temp, která obsahovala vybrané skladby vybraných autorů.<sup>106</sup> Od druhé třetiny 17. století se hojně využívalo i slovního označení temp, a to zejména u italských a francouzských komponistů. Musíme mít však na paměti, že tyto výrazy byly překládány doslovně a týkaly se výhradně afektu ve skladbě se vyskytujícího. Jejich výrazy byly ustáleny až v momentě, kdy jejich užívání opustilo Itálii a proniklo do Německa. I když slovní terminologie prorazila i do Francie, v polovině 17. století zde převládalo užití metrických značek. Ani Bachovo alla breve  nebylo myšleno tempově, ale spíše poukazovalo na styl dané skladby.<sup>107</sup>

Pro dnešního hudebníka je velmi obtížné se v této oblasti temp orientovat. Existuje mnoho teorií, jak který skladatel určité tempo vnímal a zapisoval, a co pro kterého skladatele dané tempo znamenalo. Shrnutím všech nejrozumnějších poznatků převládá názor, že ve volbě tempa by se měl brát při interpretaci největší zřetel na dominantní afekt dané skladby, který určí její tempo. Jaké tempo si konkrétní skladba žádá, nám napoví její charakter, styl a událost, pro kterou je určena. Čím delší časový odstup nějakého období máme, tím zkrácenější představu si o něm vytváříme a je pro nás obtížnější se do něj vcítit a prožívat jej jako realitu, ve které se ocitáme. Pokud si nejsme jisti nebo nevíme, jaké tempo máme

---

<sup>103</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, str. 71

<sup>104</sup> Leon Pajot (1678-1754)

<sup>105</sup> Miehl, K.; L'Affilard, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Noetzel 1993, zdroj originálu Michiganská univerzita

<sup>106</sup> Veilhan, J. C., *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th-18th centuries), common to all instruments*, A. Leduc, 1979.

<sup>107</sup> Fabian, D., *Bach Performance Practice, 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*, Ashgate Publishing, Ltd. 2003, Str. 111

u vybrané skladby zvolit, může nám napovědět samotný notový zápis. Žádoucí tempo přirozeně vyplyne z textu, z míst s nejhustěji posazenými notami, z míst, kde se vyskytují ozdoby a z tématu, které jsme schopni si zazpívat. Tempo vytváří pulsaci každé skladby. Puls může mít hodnotu noty čtvrt'ové nebo osminové a provází každou skladbu od začátku až do konce. Je jedno jakou rychlostí tepe, ale musí si zachovat svoji pravidelnost. Jakákoliv arytmie by plynulost skladby narušila a měla by negativní dopad na psychiku posluchače. Obecně ustáleným základem je čtvrt'ová nota na jednu sekundu (60) nebo na tep dospělého člověka (72-76). Násobky či zlomky prováděné s touto konstantou naše tělo vnímá a pociťuje velmi přirozeně. A tato pulsace dává hudbě systém časové posloupnosti a řádu, a navozuje pocity harmonie a rovnováhy.

Rychlost tempa je v průběhu Bachových klavírních fug a preludií neměnná. Výjimkou mohou být jen ritardanda na konci skladeb. A i s těmi musíme nakládat úsporně. Jejich použití závisí na délce fráze na konci skladby. Pokud je fráze příliš krátká, ritardando se nedoporučuje. Změna tempa by byla příliš náhlá a překvapující, a ke stylu staré hudby by se příliš nehodila. Na každou změnu tempa musíme posluchače dostatečně a pozvolna připravit. Měli bychom také uvážit, zda je vhodné zpomalovat konec fugy i preludia, nebo jen jednoho z nich. Poměry temp mezi preludiemi a fugami se zabývalo mnoho hudebních vědců. Někteří z nich vypracovali přesné tabulky s hodnotami, jiní razili teorie matematických výpočtů.<sup>108</sup> Výsledky jejich bádání by měly být pro nás jen orientační. Je dobré je poznat, ale nakonec bychom měli volit tu cestu, která bude respektovat a zachovávat charakter stylu dané skladby a zároveň se bude řídit naší vlastní intuicí.

I k předepsaným tempům, hodnotám podle metronomu, musíme přistupovat s určitou rezervou. Metronomové předpisy jsou pouhými doporučeními. Je tedy na nás, jako na interpretech, citlivě zvolit vhodné tempo podle našeho temperamentu a momentální nálady, ve kterém se budeme cítit dobře a pohodlně, aniž bychom překročili hranici stylovosti, kterou nám barokní hudba udává.

---

<sup>108</sup> Kellner, H.A., "Was Bach a mathematician?" (PDF), English Harpsichord Magazine 2: 32–36

## 5.5 Rytmus

Rytmus je srdcem hudby. Je řídicí jednotkou všech životních procesů. Vše, co se kolem nás děje, plyne v nějaké časové posloupnosti a pravidelnosti. Náš srdeční tep, dýchání, chůze, otáčení Země kolem zemské osy, periodický pohyb sluneční soustavy, střídání dne a noci, střídání ročních období, to vše probíhá v nějakém rytmu.

V hudbě se rytmus vyskytuje tam, kde dochází ke střídání krátkých a dlouhých not. Je členěný taktovými čarami, které rozdělují skladbu na stejně dlouhé úseky. Pro naše hudební vnímání je základním rytmem tep srdce. Pokud se zaposloucháme do interpretace nějakého hudebního díla, jakákoliv rytmická nevyrovnanost nás ruší více než případné technické chyby či nedostatky. Je to přirozené. Od narození se učíme nějakému časovému režimu a náš život plyne v určitých časových cyklech. Ve dne jsme bdělí, v noci spíme. Vše se odehrává v různých časových intervalech, které dávají našemu životu řád. Celý život usilujeme o rovnováhu, harmonii a vyrovnanost ve všem, co konáme. Jakákoliv odchylka od pravidelnosti nás odvádí od pocitu stability a bezpečí.

Mohli bychom se domnívat, že určitá pravidelnost a vyrovnanost rytmu vyvěrá se samotné povahy a charakteru skladatele. U rozumné, citlivé a vyrovnané osobnosti, jakou Johann Sebastian Bach bezpochyby byl, bychom možná očekávali, že jeho rytmický projev bude jednoduchý, strohý, přesný a pravidelný. Není to však pravidlem.

Pro období baroka jsou typické stále se opakující pravidelné, jednotvárné rytmické figury. Našli se samozřejmě i skladatelé, experimentátoři, kteří se snažili tuto tradiční rytmickou pravidelnost narušit. Bachova rytmická rozmanitost naši vnitřní rovnováhu nijak neoslabuje. Jeho hudba plyne jako život, který přináší mnohé radosti, bolest i utrpení. Baroko bylo epochou, která interpretovi poskytovala širokou škálu možností, jak vyjádřit ve svém hudebním projevu své emoce, nálady i osobnost. Na druhou stranu zde existovala striktní pravidla, která musel každý interpret pokorně dodržovat. Mezi tyto nepsané “předpisy“ patřil právě rytmus. Každý hudebník se musel držet přesného, pevného a pravidelného rytmického rámce, ze kterého nesměl vybočit. Tato zásada přetrvává i do uměleckého slohu následující generace, klasicismu. Neznamená to však, že by interpret musel vše odehrát na jeden dech, bez možnosti si odpočinout, jen aby byl co nejrychleji nebo nejsnazší cestou v cíli. Jako naše tělo potřebuje pravidelně a svobodně dýchat, žádá si to i hudba a její nástroje, prostřednictvím kterých k nám promlouvá. Tak jako zpěvák musí mít možnost se na konci fráze nadechnout, s nástrojem, které používají ke svému hudebnímu projevu klavíristé, to není jinak. I ruce

potřebují v interpretaci prostor, volnost a vzduch. Opět se nám otevírá velkorysý prostor pro interpretační techniky obohacující krásu barokní hudby, artikulaci a frázování. Rytmičtých figur existuje nespočet a není zde dostatek prostoru věnovat se jim dopodrobna.

Jak jsme se již v kapitole Notace zmiňovali, tečka za notou neznamenal vždy prodloužení její hodnoty o polovinu. Některý rytmus byl kostrbatější, jiný uhlazenější. Záleželo na prostředí, ze kterého dílo pocházelo a kterou kulturou bylo v tvůrčí činnosti ovlivněno. Například francouzský styl se vyznačoval ostřejším rytmem oproti stylu německému.

Při interpretaci barokních děl nesmíme podceňovat roli malých not. Noty kratších hodnot jsou přinejmenším stejně důležité jako noty hodnot delších, často i důležitější. Musíme jim proto věnovat patřičnou pozornost. Jako naše mluva potřebuje pro svoji srozumitelnost klidnou a ničím nerušící plynulost, v klavírní interpretaci je tomu obdobně. Vše je provázané a je nutná součinnost všech složek, o kterých si v této práci budeme postupně povídat. Musíme cítit pulsaci a přirozeně se nechat jí vést.

## 5.6 Dynamika

V době baroka lidé pojem dynamika neznali. Poprvé se tento pojem objevil ve spojitosti s filozofickým termínem Immanuela Kanta<sup>109</sup>, kterou do hudby přenesl na počátku 19. století švýcarský pedagog Hans Georg Nägeli<sup>110</sup>.

Dynamické poznámky se zprvu objevovaly jen v učebnicích a cvičebních materiálech. Skladatelé se domnívali, že by jejich dynamický předpis až příliš omezoval kreativitu a svobodu interpreta. J. J. Quantz, o kterém jsme se již zmiňovali v kapitole Tempo, byl toho názoru, že dynamika by měla plnit funkci především oživení každé jednotlivé noty a každá nota by měla mít své forte a piano. K této koncepci vypracoval tabulky s připojeným textem, kterými se měl hráč při své interpretaci řídit.

Crescendová dynamika, zesilování a zeslabování, tedy nastupuje až později, v druhé polovině 18. století. Pestrost hudebního projevu v barokní hudbě mohl hudebník vytvářet a ovlivňovat pomocí podrobné artikulace. Artikulace hudební myšlenky v období baroka sehrála významnější roli než dynamika samotná. Do jisté míry to bylo dáno samozřejmě možnostmi nástrojů, které se v té době k hudební produkci používaly. Ve srovnání s dnešními hudebními nástroji byly barokní nástroje dynamicky slabší. Proto i celkově hudba této epochy byla podstatně tišší, než je interpretována dnes. Navíc neexistovala ani žádná zvuková technika, která by mohla sílu zvuku nástrojů jakkoliv ovlivnit. Aby hudebníci docílili plného zvuku, hrálo se a zpívalo plným tónem.<sup>111</sup> Můžeme tedy obecně zhodnotit, že hudba baroka byla epochou forte, nadřazeném dynamice piana. Proto se označení forte vyskytuje jen velmi ojediněle a bere se za samozřejmou konstantu, jejíž účinek je místy přerušen nástupem piana.

Symbolika síly zvuku, hlasitosti, je mnohdy spojována i s tempovým označením. Běžně se setkáváme s tím, že tempo rychlejší je přisuzováno adjektivům veselých, energických nálad a tempo pomalé náleží pochmurným a bolestným vlastnostem afektu. Piano se využívalo jako náhlé změny nebo echa. Sloužilo především k různým doprovodům, kde neplnilo funkci zeslabení zvuku, ale omezení počtu hráčů nebo snížení počtu hlasů ve skladbě. Pokud docházelo v průběhu skladby k přechodu z forte do piana, znamenalo to, že nástroje hrály i nadále ve forte, jen se jejich počet omezil. Po nástupu forte se opět nástroje, které dočasně nehrály, připojily a pokračovaly v interpretaci všichni společně. Tento systém

---

<sup>109</sup> Immanuel Kant (1724-1804), německý filosof, jeden z největších evropských myslitelů a posledních představitelů osvícenství.

<sup>110</sup> Hans Georg Nägeli (1773-1836) švýcarský skladatel, pedagog a hudební vydavatel.

<sup>111</sup> Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, Von Elterlein Press, 2008.

vlastně odpovídá systému rejstříků u varhan, kde je také možné určitým způsobem zvukovou barevnost a sílu hudebního přednesu ovlivnit.<sup>112</sup> Barokní hudba využívala tzv. terasovité dynamiky, to znamená, že nebyla schopna crescenda či decrescenda. Některé klávesové nástroje mohly sílu zvuku měnit prostřednictvím pedálů a rejstříků, jiné musely nacházet způsoby, jak pestrost interpretace ovlivňovat. Ve vokálních partiturách tomu bylo tak, že pokud skladatel žádal, aby se v určitém místě skladby síla zvuku snížila, provedl redukci počtu hlasů v tutti a sólech. Přirozenou dynamiku zde vytvářely údajně silnější vysoké tóny a slabší dynamiku tóny nízkých poloh.<sup>113</sup>

Dynamické značky se objevovaly zprvu velmi ojediněle, ale pokud se tak stalo, znamenaly okamžitý afekt hudby. Platilo jisté nepsané pravidlo, že disonance se obecně hrály silněji oproti konsonancím. Disonance měly charakter vzrušení, energie a výbušnosti, na rozdíl od umírněnějších konsonancí zklidňujícího účinku. První, kdo se snažil využívat výrazných dynamických odstínů ve svém přednesu, byl orchestr Arcangela Corelliho<sup>114</sup>. Dynamickou kreativitu můžeme shledat i u Antonia Vivaldiho, který svou tvorbou výrazně ovlivnil kompoziční styl Johanna Sebastiana Bacha. Slavné dílo *Čtvero ročních dob* se v partituře vyznačovalo zejména nápadným a rozmanitým dynamickým rejstříkem, kterého italský skladatel bohatě využíval.

Dynamiku období baroka tvořilo tedy spíše nástrojové obsazení než samotná síla zvuku. Zvuková barevnost byla nadřazena síle jako takové. I Bach se nad otázkou dynamiky zamýšlel, i když možnosti starých nástrojů měnit sílu zvuku byly značně limitované oproti možnostem, které nabízejí nástroje současnosti. Z klávesových nástrojů poskytoval barevné kontrasty zejména klavichord a později samozřejmě kladívkový klavír. Cembalo a varhany, pro které Bach po celý život hojně komponoval, byly schopny jen jemných dynamických změn. Hru stínů a barev umožňovala u těchto nástrojů především artikulace a variabilita počtu hlasů. Bach dynamická znaménka používal jen ojediněle. Vyplývalo to samozřejmě i z nástrojového obsazení daného díla. Například u preludií a fug, které komponoval pro jednomanuálové klávesové nástroje, se žádným dynamickým předpisům nevěnoval.<sup>115</sup> Proto musíme být i v tomto případě obezřetní se správným výběrem hudebního materiálu, ze kterého se chceme barokní hudbě a její správné interpretaci naučit. Právě na tento problém

---

<sup>112</sup> Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, Von Elterlein Press, 2008.

<sup>113</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str. 36

<sup>114</sup> Arcangelo Corelli (1653-1713), italský barokní skladatel a houslista

<sup>115</sup> Schulenberg, D., *The keyboard music of J. S. Bach*, CRC Press, 2006



poukazoval Herman Keller<sup>116</sup>, který ostře kritizoval například Czerného vydání Temperovaného klavíru, a zejména jeho předpis tempa a dynamiky, který je, podle mínění Kellera, až příliš rozmanitý, nerespektující charakter a stylovost barokní hudby.<sup>117</sup> Každá epocha měla na baroko svůj náhled, Czerny je příkladem přístupu klasicistně romantického.

Hlavním úkolem každého interpreta je vycítit a vystihnout základní dynamiku díla. Keller to nazývá “základní barvou“, kterou v průběhu skladby sice obměňujeme, ale celkově tvoří dynamické těžiště naší interpretace. Proto by se dynamika Bachových děl měla volit s citem, ve snaze zachovat charakter a styl skladby, a respektovat přání autora a dobu, ve které žil. Kdo je schopen do jeho hudebního jazyka proniknout a vžít se, nemusí oplývat hlubokými znalostmi o samotném díle. Tempo i dynamiku bude přirozeně cítit a nechá se hloubkou a krásou jeho hudby bezprostředně unášet.

---

<sup>116</sup> Hermann Keller (1885-1967), německý varhaník a muzikolog, studoval u Maxe Regera. Univerzitu v Tübingenu absolvoval disertační práci: *Die Musikalische Artikulation insbesondere bei Johann Sebastian Bach*, kterou roku 1925 publikoval ve Stuttgartu.

<sup>117</sup> Keller, H., *Die Musikalische Artikulation insbesondere bei Johann Sebastian Bach; Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen*, 2. Svazek, 1925

## 5.7 Kompoziční styl Johanna Sebastiana Bacha

Johann Sebastian Bach je považován za praotce harmonie, ve smyslu jeho kompoziční činnosti v oblasti polyfonie (vícehlasu). Základ Bachovy harmonie tvořil tzv. generálbas, číslovaný bas, basso continuo. Objevoval se od konce 16. století a měl podobu basové linky, nad kterou byly číslice, které naznačovaly průběh skladby. Jednalo se o zjednodušený zápis akordů a jejich obrátů, který používal sousední, nejbližší harmonie k žádoucím modulacím. Jeho přechody byly většinou diatonické, málokdy chromatické a jen ojediněle enharmonické. I Bach překračoval tyto hranice ve svých kompozicích jen ojediněle. Sled harmonie byl propojován na základě společného tónu mezi akordy. V praxi generálbas představoval doprovod, který byl vázán přísnými pravidly. Jedním z nich bylo, že pravá ruka nesměla přesáhnout nejvyšší doprovázený hlas a měla se pohybovat jen v určitém výškovém poli (od c do c2). Označení generálbasu, stejně jako ostatní symboly v notovém zápise, nikdy nenabývalo obecně platného a jednotného označení.<sup>118</sup> Společně s vývojem hudební terminologie a notace vznikaly stále nové číselné kombinace, které často přinášely zmatek a obtížnou orientaci. Akordy se hrály současně s notou, nad kterou byla číslice zapsána. Jen v případě číslic nad notami, které se vyskytovaly v notovém zápise po krátkých pomlčkách, se akord hrál anticipovaně, tj. současně s pomlčkou.<sup>119</sup>

Nejzásadnějším úkolem hráče bylo nalézt co nejlepší vedení hlasů a harmonie mezi sebou spojit tím nejvhodnějším způsobem. Proto musel hráč předvídat průběh basového hlasu a zjistit, kde se pohybuje. Zda neobvykle vysoko nebo hluboko, aby se dala žádoucí poloha zvolit hned na začátku. Počet akordů v taktu závisel na rychlosti skladby.<sup>120</sup>

Bach se v oblasti vícehlasu stal naprostým mistrem a svůj kompoziční styl přivedl k naprosté dokonalosti, originalitě a nadčasovosti. Jeho preludia nejsou jen předehraní. Znamenají mnohem víc. Rozvíjejí hudební citovost a fantazii. Vytvářejí jakýsi námět k novým romantickým formám v čase, který nastupuje mnohem později. V jeho fugách objevujeme svět, ve kterém má každý hlas svůj život, ale kde se vše řídí podle přísných zákonů a pravidel.

Bachova polyfonie je jako rozvíjení hlubokých filozofických myšlenek. Jako bychom promlouvali k někomu moudrému a těšili se z jeho odpovědí, které nám odkrývají

---

<sup>118</sup> Kellner, H.A., "Was Bach a mathematician?" (PDF), English Harpsichord Magazine 2: 32–36

<sup>119</sup> Boyd, M., *Bach, Master musicians (3rd ed.)*, Oxford University Press, 2000.

<sup>120</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str. 115

cesty k dalším, dosud nezodpovězeným otázkám. Bezedná touha po hledání a nalézání. Tok našich vlastních myšlenek plynoucích přirozeně, v určitém sledu, s přáním po porozumění a pochopení. Pokud ale chceme, aby naše myšlenky byly pro okolí srozumitelné, musíme používat vhodný jazyk a správnou výslovnost. V hudebním jazyce barokní epochy jsou těmito logopedickými prostředky artikulace a frázování. Právě artikulace a frázování bývají častými úskalími, se kterými si mnohdy ani pedagogové nevědí rady.<sup>121</sup>

Začneme ale od začátku. Abychom byli schopni Bachovu polyfonii dětem představit jasně, zřetelně a hlavně srozumitelně, musíme je nejprve seznámit s barokními mistry, jejichž díla nejsou obsahově ani technicky tak náročná, jako je tomu právě u skladeb Johanna Sebastiana Bacha.<sup>122</sup> Musíme začít hezky po krůčcích a k Bachovi se propracovat postupně. Je to jako se čtením. Také se nejprve musíme učit písmena, pak slabiky, slova a nakonec porozumět celé větě, odstavci a příběhu. Bachovo dílo si tuto studijní cestu poznání jistě zaslouží. Základní principy hry polyfonie se můžeme naučit už u starých renesančních mistrů.

Polyfonie si sama o sobě vyžaduje hlubší studium a bohatší teoretické znalosti než skladby například tanečního nebo písňového charakteru. V polyfonii má každý hlas svůj vlastní význam, poslání, a každý hlas žije vlastním životem.<sup>123</sup> Jak postupovat při výuce hry polyfonie můžeme nalézt dnes v mnoha metodických příručkách. Pocházejí z různých zemí, ale některé rysy mají společné. Tyto sbírky skladeb jsou obohaceny různými tabulkami, které nás obeznamují se správným překladem hudebního jazyka barokní epochy. Jednou z takových příruček je například Lakos, Ágnes: *Introduction to Polyphonic Playing*, Könemann Music Budapest, kde nás autor krok po kroku provází polyfonními díly různých autorů seřazené podle obsahové náročnosti, technické úrovně a kontrapunktické složitosti.

---

<sup>121</sup> Wolff, Ch., *Bach: essays on his life and music*, Harvard University Press, 1991

<sup>122</sup> Lakos, A., *Introduction to Polyphonic Playing*, Könemann Music Budapest 1998

<sup>123</sup> Plešková, *Johann Sebastian Bach*, Konzervatórium v Žilině, 1991

## 5.8 Artikulace a frázování

Jak jsme se již v předešlé kapitole zmínili, pokud chceme hudebnímu jazyku správně porozumět, musíme požívat vhodné vyjadřovací prostředky.

Antická společnost si vysoce cenila umění rétoriky a tento zájem se přenesl i do éry baroka. Za Bachova života se rétorika studovala na univerzitě jako nástroj kontroly nad lidmi a světem. Struktura a provedení projevu byla studována napříč užití různých metod a hudba byla chápána jako podobný systém komunikace založené na stejných principech. Nejen struktura, ale i obsah viděly svůj vzor v projevu, řeči. Každá tónina, interval, figura či ornament (ozdoba) měly svůj vlastní význam odkazující na různé pocity a stavy mysli. Různé nálady a rétorické figury ustanovily široký teoretický systém sémiomů, majíc ovšem na paměti, že tyto významy nebyly absolutními a neměnnými. Hudba tedy může být přeložena do řeči jako například francouzština do angličtiny, ale sdělení je to podstatné, co posluchače osloví. Hudba musí probudit nálady a posluchače se dotknout.<sup>124</sup>

Řeč je jasně ustanovena frázováním a artikulací. Věty a souvětí formují strukturu a jsou odděleny pauzami a důrazem. Artikulaci můžeme v hudbě vnímat jako synonymum řeči ve smyslu výslovnosti. Fráze je pak věta a frázování spojování slov do srozumitelných celků. Ve vokální hudbě se toto obvykle shoduje s interpunkcí struktury textu. Obdobně tomu také instrumentální hudba musí napodobovat přirozené frázování a dýchání písně. Akcentováním, vázáním nebo rozdělováním tyto drobné struktury/úseky hudby získávají na jasnosti, srozumitelnosti a profilu.<sup>125</sup>

V době, kdy klávesové nástroje nebyly schopné výrazné dynamické variability, měly právě artikulace a frázování nezastupitelnou úlohu v možnosti charakter zvuku ovlivnit. Ale ani této oblasti se v notovém zápise doby baroka nevěnovalo příliš pozornosti oproti tomu, jak jsme zvyklí dnes. A u Bachova hudebního rukopisu tomu nebylo jinak. Bach psal údajně často ve zkratkách a bez značek. Své “črty” potom přenechával své ženě, rodičům a žákům, aby je rozepsali a předali zpět Bachovi ke kontrole. Bach jejich přepis případně opravil nebo doplnil různými poznámkami. Některé z těchto materiálů se dochovaly dodnes a jsou cennou pomůckou pro hudební badatele Bachova odkazu. Bach měl za svůj život opisovačů mnoho, ale jen někteří zůstali mistrovi věrní i přes jeho pokročilý věk a ztrátu zraku. Jedním z nich

---

<sup>124</sup> Tarasti, E., *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Volume 121 of Approaches to Semiotics [AS] Series, Volume 121 of Trends in Linguistics, Walter de Gruyter, 1995

<sup>125</sup> Kochevitsky, G. A., *Performing Bach's Keyboard*, Pro/Am Music Resources, 1996

byl jeho zeť Altnikol<sup>126</sup>, který v době, kdy Bach už neviděl, zapisoval jeho díla jen na základě poslechu skladatelovy interpretace. Bachovi pak svůj zápis zahrál a starý mistr učinil patřičnou korekturu.<sup>127</sup>

Bachovou školou, tj. podrobným studiem jeho stěžejních klavírních děl, prošlo mnoho slavných skladatelů následujících generací. Když Beethoven jako adept hudebního umění nastudoval celé dílo Bachova *Temperovaného klavíru*, jeho učitel Neefe<sup>128</sup> ho propustil ze svých pedagogických služeb jako vyučeného.

Existuje několik pravidel a zásad, kterými by se měl každý hudebník řídit, aby Bachovo dílo pomocí artikulace a frázování správně interpretoval. Abychom si to alespoň trochu zjednodušili, představme si, že fráze je vlastně myšlenka, kterou chceme sdělit. Artikulace pak způsob, jak ji vyjádřím, povím. Základem je správné dýchání. Tak jako je naší přirozenou potřebou ve verbální komunikaci svobodně dýchat, v mluvě hudební je tomu zrovna tak. Délka fráze tedy závisí na délce dechu. Fráze musí být jasná, srozumitelná a pro náš projev pohodlná. Pokud bychom dílo rozdělili na příliš mnoho částí, tj. frází, riskovali bychom, že neudrží svoji formu a dříve či později se rozpadne.

Při artikulaci musíme brát zřetel zejména na velikost intervalů. Obecně platí, že malé intervaly vážeme, velké intervaly oddělujeme. Střední intervaly, kvarty a kvinty, také hrajeme většinou odděleně. Ostrost úhozu závisí na stylu skladby i na tempu. Někdy můžeme použít staccato, jindy portamento. Záleží na citu a vkusu každého interpreta, co mu jeho svědomí dovolí. Nejdůležitější je ale to, abychom byli v druhu artikulace jednotní po celou délku skladby. Abychom zvolený artikulační způsob udrželi od začátku do konce a nemíchali jednotlivé výrazové druhy dohromady. Při linii stoupající využíváme leggiera, při klesající legata. Legato hrajeme i v chromatických pasážích.

---

<sup>126</sup> Johann Christoph Altnickol, nebo Altnikol (1720 – 1759), německý varhaník, basista a skladatel.

<sup>127</sup> Wolff, Ch., *Bach: essay on his life and music*, Harvard University Press, 1991, Str. 283, Butt, J., *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge University Press, 1990

<sup>128</sup> Christian Gottlob Neefe (1748-1798), německý skladatel, varhaník, dirigent a muzikolog. Učitel Ludwiga van Beethovena.

## 5.9 Ornamentika v Bachových dílech

Touha ozdobovat náležela všem barokním skladatelům a interpretům, kteří se snažili svým hudebním projevem co nejvíce na okolí zapůsobit a posluchače okouzlit. To bylo možné provádět dvěma způsoby. Prvním z nich byly improvizace, nebo chcete-li improvizované variace, ve kterých byl Johann Sebastian Bach naprostým mistrem. Druhým způsobem byly ozdoby, kterými se budeme v této kapitole podrobněji zabývat.

Barokní ornamentiku analyzovalo již mnoho hudebních teoretiků a vědců, a proto máme poměrně široké a dostupné množství informací, které nám může napomoci hudební jazyk baroka správně překládat a interpretovat. Ornamentika hrála v období baroka nezastupitelnou roli a podléhala moderním trendům doby.<sup>129</sup> I u Bacha představovala důležitou součást jeho hudebního vyjadřování. Umožňovala rozvíjet interpretovu citovost a fantazii a projevit jeho vlastních hudební invence, nálady a emoce. Bach ozdob užíval zejména v období své ranější tvorby. Postupem času jejich užití ve svých kompozicích omezoval, jako kdyby se řídil heslem: “Méně je více“ nebo “Všeho moc škodí“. Ve smyslu přikrášlování Bach svá díla postupně zjednodušoval a dával jim tak větší hloubku, mystičnost a monumentalitu.

Rozvoj ornamentiky byl nápadný zejména u barokních mistrů ve Francii. Podoba znamének však nedosáhla jednoty a jejich rytmická i dynamická hodnota nebyla vždy jasná a relevantní. Záleželo tedy na vkusu a technické vyspělosti hráče, jak si s danými symboly poradil. Výsledná interpretace se proto vyznačovala jistou variabilitou a její provedení bylo pokaždé malinko odlišné. Ozdoby představovaly “pouhé“ návody či doporučení, ale konečná forma závisela na hráčích samotných. Obecně platil názor, že ozdobami by se nemělo plýtvat, ale zároveň by se jejich význam neměl přehlížet či podceňovat. Příliš mnoho ozdob v textu by mohlo vést k narušení jeho přehlednosti a srozumitelnosti. Ale každá ozdoba, která byla v notaci zapsána, měla důvod, nesla s sebou nějakou myšlenku či sdělení. Proto je ve svém přednesu nesmíme vynechávat, ale naopak se je naučit správně číst a překládat.

Hlavním poselstvím melodických ozdob bylo lépe vázat tóny, spojovat je a dodat tak melodii větší rozmanitost, krásu a barevnost. Ornamenty často zastávaly funkci výplně prázdných míst a tím udržovaly pozornost posluchače. Ozdoby byly také harmonické povahy. Svými rozvody s disonancí do konsonancí plnily funkci afektu a v posluchačích vyvolávaly či

---

<sup>129</sup> Neuman, F., *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: with a special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983

umírňovaly pocity vzrušení, čímž dávaly skladbě charakter nevyzpytatelnosti, rozmanitosti a zajímavosti. Skoro všechny ozdoby jsou vlastně přízvuky, které obohacují rytmickou složku skladby a rozlišují na základě určitého zdůraznění, jaká doba je v taktu důležitější a která méně.

Ozdoby můžeme rozdělit do tří hlavních skupin podle toho, kde se u noty nacházejí. Zda na začátku, konci nebo u celé délky hodnoty noty. Tyto oblasti se však navzájem kombinují a vzniká tak pestrá škála ozdob obohacující melodii barokních děl.<sup>130</sup>

Celý život se neustále snažíme o rovnováhu a harmonii ve všem, co konáme, a v hudbě se tato pravidla jistě úměry objevují taktéž. Proto zde platí nepsané pravidlo, čím více ve skladbě složitostí a rozmanitostí je, v její struktuře, formě, nástrojovém obsazení a melodii, tím méně ozdob je vhodné do ní umístit. Naopak v pomalých větách, písňových a tanečních formách a dlouhých notách podtrhují krásu a pozoruhodnost díla. Když tuto úvahu přeneseme na osobnost Johanna Sebastiana Bacha, tak snaha o vyváženost byla zjevná i v jeho životě. Bach byl extravagantním umělcem, často přinášejícím nadčasové a moderní invence a zároveň spořádaným a praktickým otcem rodiny. Byl člověkem rozumově smýšlejícím, se smyslem pro humor a běžné pozemské radosti a zároveň člověkem hluboce věřícím. To vše cítíme z obsahu jeho děl. Jeho hudba nás povznáší do míst skoro nadpozemských a zároveň stojí pevnými nohama na zemi. Je plná pokory a soucitu s lidským utrpením i vřelé oslavy světského života.<sup>131</sup> Když Bach interpretoval své vlastní skladby, pravděpodobně je zdobil tam, kde se mu momentálně zachtělo, kde cítil, že by jejich užití bylo ku prospěchu.

Kompetenci provést příležitostně nějakou tu ozdobu má prakticky každý interpret, samozřejmě s respektem k dobovému stylu skladby. Může i některou ozdobu vynechat nebo zjednodušit, často z důvodu technické náročnosti, ale vždy s citem, aby nenarušil obsahovou a melodickou linii díla. Každý nástroj poskytoval různé možnosti techniky hry, jinak se hrálo na cembalo, jinak na klavichord a jinak na dnešní kladívkový klavír.

---

<sup>130</sup> Neuman, F., *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: with a special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983

<sup>131</sup> Navrátil, M., *Dějiny hudby*, Blansko 2011

Zde je základní přehled ozdob, které se v barokní hudbě vyskytovaly a které je důležité znát a ovládat:<sup>132</sup>

### ***Příraz***

- je základní ozdobou, od které se dají jejím zdvojením nebo násobením odvodit i ozdoby další. Z harmonického hlediska se jedná o průtahy, disonance. Hrajeme ho vždy silněji než notu hlavní.

Původní podoba této ozdoby byla samostatná šestnáctinová nota. Přeskrtnutá nota, jak ji známe a používáme dnes, se vyskytla až počátkem 19. století.

Příraz se vyskytoval v několika formách:

**Dlouhý, přízvučný příraz** se nachází u dlouhé konsonantní noty. Jeho délka závisela na délce hlavní noty, ke které příraz směřoval. Další formou byl příraz krátký, nepřízvučný. Umožňuje-li to nástroj i délka noty, má se příraz nasadit s určitou razancí a pak zesilovat až k rozvedení, které má být co nejméně nápadné.

**Krátký, nepřízvučný příraz** se podobou od dlouhého nijak neliší. Zpravidla se vyskytuje v těchto případech:

- 1.: Je-li ozdobovaná nota disonancí.
- 2.: Je-li příraz u noty nejkratší rytmické hodnoty.
- 3.: Je-li mezi stejně vysokými notami.

Jakou rytmickou podobu tento krátký příraz v zápisu měl, nebylo důležité, jeho délka byla vždy neměnná.

Příraz, který se hraje anticipovaně před notou, ke které je přivázán, se nazývá **příraz průchodný**.

### ***Odraz***

- Odraz nezaujímá v interpretaci tak významnou pozici jako příraz. Jedná se především o vypsání předjímky a závěry přichycené k trylkům. Řadí se sem krátký vzdech mezi dvěma notami stejné výšky, ve Francii nazývaný accent.<sup>133</sup> Vyskytuje se v melodiích chmurných nálad a je výrazem bolestného vzdechu.

---

<sup>132</sup> Butt J., *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge University Press, 1990;

Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009;

Neuman, F., *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: with a special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983



<sup>133</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009, Str. 87



### ***Dvojitý příraz***

- V 18. století neměl tento ornamentální výraz žádný symbol. Zapisoval se malými notami a byl zpravidla stoupající povahy v intervalu do maximálně tercie. Pokud její interval hranici tercie překročil, byla první nota ozdoby opakováním noty předešlé.

### ***Trylek***

- Začíná vždy horní sekundou, tzn. přízvuchým přírazem. Výjimku tvoří jen, pokud skladba trylkem začíná nebo pokud nota předešlá byla právě tou horní sekundou, abychom se vyhnuli opakování té samé noty. Pokud by k jednomu z dvou výše uvedených případů došlo, začínáme notou hlavní. To samé se týká i v místě po velkém skoku. Původní podoba této ozdoby byla písmeno *t* nebo *tr*. Ve Francii se využívalo , , které vyjadřovalo jeho hlavní charakteristiku: přirozené chvění. Trylek může být různě dlouhý a u některých autorů délce odpovídal i samotný zápis symbolu. Trylek je zakončen dvěma malými notami, které nastupují po trylkové notě a nazývají se závěr. Ať trylek stoupá nebo klesá, má na trochu delší notě závěr, tzn. dvě malé noty, vždy. Trylek se může objevovat i v různých kombinacích s jinými ozdobami a vzniká tak řada složitějších útvarů.

### ***Nátryl***

- Nejkratší forma trylku, jehož symbol je stejný jako značka dlouhého trylku. Jeho použití závisí délce noty a na čase, který je pro provedení stanoven.

### ***Skupinka***

- Skupinka měla v notovém zápise podobu buď vypsáných notiček, nebo šikmé noty nebo značky **m**. Hrála se na dobu, i když někteří autoři její provedení žádali hrát anticipovaně.

Rychlost její interpretace závisela na charakteru díla a také na tempu skladby.

### ***Obal***

- V 17. století, kdy se tento znak objevil poprvé, a jehož autorem je s největší pravděpodobností Jacques Champion de Chambonnières<sup>134</sup>, bylo jedno, v jaké poloze

---

<sup>134</sup> Jacques Champion de Chambonnières (1601,2-1672), francouzský cembalista, skladatel a tanečník, považován za jednoho z hlavních představitelů rané francouzské cembalové školy.

se tento znak v notaci objevoval (zda svisle, šikmo či vodorovně) a začínal notou hlavní. Posléze se první notou obalu stává sekunda. Obal byl využíván hojně a skladbám dodával jiskru a šarm. Od 18. století tento znak začínal přírazem.

### ***Mordent***

- Tento symbol si po staletí zachoval jednotnou podobu. Střídá jednou, dvakrát nebo vícekrát hlavní tón se spodní sekundou. Sousední tón bývá nejčastěji půltónem. Objevuje se ve formě jednoduchého mordentu, dvojitého nebo nepřetržitého podle jeho délky a patřičného grafického záznamu.

Kromě těchto tří základních se můžeme v notaci setkat i tzv. utlumeným mordentem a obráceným mordentem.

Utlumený mordent byl mordent jednoduchý, jehož obě noty se zahrály současně. Proto se hrál výlučně na klávesových nástrojích.

Obrácený mordent byl vázán pouze na hudbu ze začátku 17. století. Byl to vlastně obrácený trylek s dlouhým přírazem.

### ***Arpeggio***

Bylo oblíbenou a často využívanou ozdobou v interpretaci na klávesových nástrojích. Oproti dnes pojatému arpeggiu zdola, se arpeggio v 17. a 18. století hrálo i shora. Někdy se arpeggio i vypisovalo.

Protože v baroku neexistoval ucelený systém ornamentiky, francouzští skladatelé přikládali tabulku s použitou ornamentikou na začátek svých sbírek či skladby tak, jak Bach učinil ve svém poznámkovém bloku pro svého syna Friedemanna Bacha v roce 1720.

Zde uvádíme příklad takové tabulky z Klavírní knížky pro Wilhelma Friedemanna Bacha:

II

*Explication* unterschiedlicher Zeichen, so gewisse *manieren* artig zu spielen, andeuten.

BA 5163 © 1979 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Bachova tabulka je však přejatá od francouzského skladatele d'Angleberta<sup>135</sup> z roku 1687. Pouze některé francouzské symboly byly nahrazeny v Německu některými více známými. Bach využíval i dalších konceptů, například vytvořeného jeho předchůdcem Henry Purcellem<sup>136</sup>, který napsal tabulku těchto ornamentů, a která byla vydána posmrtně 1696. Žádný z těchto materiálů anglických tvůrců z raných dob se však nedochoval. To samé můžeme říci o Domenicu Scarlattim<sup>137</sup>. Barokní ozdoby představují širokou problematiku hudební interpretace, které se věnovalo mnoho významných skladatelů barokní epochy, o čemž se můžeme přesvědčit i v Příloze 2 (H. Purcella, J.S.Bacha a J.P.Rameaua) a či Příloze 3 (F. Couperina).

<sup>135</sup> Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691), dvorní cembalista francouzského krále Ludvíka XIV.

<sup>136</sup> Henry Purcell (1659-1695), anglický hudební skladatel období baroka

<sup>137</sup> Domenico Giuseppe Scarlatti (1685-1757), italský varhaník, cembalista, hudební skladatel a kapelník, syn klavírního skladatele oper Alessandra Scarlattiho

## 5.10 Variační technika

Variační formy se vyskytovaly především v Bachových tanečních suitách. Můžeme je nalézt například v Sarabandě Anglických suit a moll a g moll, v Sarabandě Partity B dur a D dur nebo v Allemandě a Sarabandě Partity e moll a v řadě dalších děl.

Poprvé se variační formy tanečních a písňových skladeb objevily ve Španělsku kolem roku 1530. Variační forma se vyskytuje buď jako téma s variacemi, kde se vícetaktové téma obměňuje v sopránů nebo basu, nebo jako variační technika, která využívá různých specifických způsobů k obměně motivu. Může mít i podobu tzv. ground, ve kterém dochází k vícenásobnému opakování basového motivu a připomíná dnešní basso ostinato. Od skutečných variací se liší zpracováním vrchních hlasů. Patří sem i ostinátní variace ze 17. století passacaglie a ciaccona. Obě jsou založené na opakujícím se čtyřtaktovém, ojediněle osmitaktovém, tématu v basu, obvykle v třídobém metru. Passacaglia byla výlučně skladbou instrumentální. Ciaccona měla podobu instrumentální nebo vokálně-instrumentální skladby, vyskytující se především v operách, a mohla se objevovat i v metru sudém.

Variační umění vyvrcholilo Bachovými *Goldbergovými variacemi* (*Goldberg-Variationen BWV 988*), které se skládají z dvaatřicetitaktového tématu v basovém hlase árie. Původně nebylo toto dílo psáno na objednávku, jak se vědci mylně domnívali, ale od počátku bylo zahrnuto do konceptu *Klavírních cvičení IV*.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Rosen, Ch. A Curry R., *Variations on the canon: essays on music from Bach to Boulez in honor of Charles Rosen on his eightieth birthday Volume 58 of Eastman Studies in Music Series*, University Rochester Press, 2008

## 5.11 Symbolika v hudbě Johanna Sebastiana Bacha

Symbolika v hudebním jazyce Johanna Sebastiana Bacha nám pomáhá odkrývat tajemství obsahu jeho děl. Naučit se číst jakýkoliv hudební odkaz není tak těžké jako pochopit obsah díla, základní myšlenku, která nese autorovo poselství. Hudební mluva je založena na symbolech, znacích a různých termínech, pomocí kterých k nám promlouvá a učí nás správně jí porozumět. Symbol není jen znak. Kromě své vnější podoby nese v sobě i obsah, který nám umožňuje dílo chápat a poznávat ho v širších a hlubších souvislostech. Pomocí symbolů můžeme někdy sdělit mnohem více než samotnými slovy. Vždyť hudba má tu mimořádnou, jedinečnou a kouzelnou schopnost promlouvat k nám a sdělovat pocity, ke kterým bychom stěží nacházeli slova.

Od primitivních znaků, pomocí nichž komunikovali lidé v pravěku, se s rozvojem společnosti a oborů její činnosti neustále vytváří rozsáhlý systém symbolů, bez kterých si člověk nedovede život představit. Většina lidí dnes chápe symboliku především jako prostředek ke komunikaci pomocí číslic a písmen. Naše uspěchaná doba symbolům nepřikládá takový význam, jako tomu bylo v minulosti. Lidé se více zajímali o duchovní svět, který byl nedílnou součástí jejich životů. Symbolika protínala veškeré sféry, ve kterých se člověk ocital. Doprovázela ho světem duchovním i světským v nejrůznějších podobách a ovlivňovala tak jeho život, aniž by si to sám mnohdy uvědomoval.<sup>139</sup> Pro správné nahlédnutí do Bachovy symboliky je nutné být obeznámen s okolnostmi, které hlavní myšlenku autora formovaly. Je nutné si uvědomit, že veřejná produkce hudby byla výhradně součástí bohoslužeb. Ty probíhaly v městských kostelích nebo doprovázely nejrůznější slavnosti a ceremonie na šlechtických dvorech.

Hudební jazyk je od nepaměti protkán symbolikou čísel. Oktávu tvoří 12 půltónů. 7 základních a jejich zvýšením či snížením 5 odvozených (v případě klavíru černé barvy).

Číslo 12 je svaté číslo. Je násobkem čísel 3 a 4. Rok má 12 měsíců, den má 24 hodin, tj.  $2 \times 12$ , máme 12 apoštolů, atd..

Číslo 7 je také svaté číslo. Je součtem čísel 3 a 4. Týden má sedm dní, svět byl stvořen během sedmi dní, máme sedm skutků tělesného a duševního milosrdenství, existuje sedm

---

<sup>139</sup> Tarasti E., *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Volume 121 of Approaches to Semiotics [AS] Series, Volume 121 of Trends in Linguistics, Walter de Gruyter, 1995

hlavních hříchů. Číslo sedm je symbolem plnosti, dokonalosti, úplnosti a celosti. Rozdíl čísel 3 a 4 je číslo 1.

Číslo 1 je začátkem všeho. Na počátku nebylo nic, ale od věčnosti byl Bůh. Symbolem čísla 1 je bod, kruh, slunce. První, co Bůh stvořil, bylo slunce.<sup>140</sup>

Číslo 3 je symbolem Nejsvětější Trojice (Bůh Otec, Bůh Syn a Duch Svatý). Mnoho božských postav se vyskytuje ve trojici: tři králové, boží trojjedinnost, egyptská mytologie: Isis, Osiris, Horus. I náš život se skládá ze tří hlavních dimenzí: z těla, rozumu a citu. Známe tři božské ctnosti: víru, naději a lásku. Ježíš vstal třetí den z mrtvých. Život je složen z minulosti, současnosti a budoucnosti. Koloběhem lidského života je dětství, dospělost a stáří. Často se lidé řídí heslem: „Do třetice všeho dobrého a zlého.“ Od dětství slýcháváme legendy o splnění třech přání. Egyptské pyramidy se skládají ze čtyř trojúhelníků na čtvercovém podstavci.<sup>141</sup>

Číslo 4 je symbolem světa a našeho života, omezeného v čase a prostoru. Jeho grafickou značkou je čtverec, který se skládá ze dvou trojúhelníků. Když propojíme dva trojúhelníky, vznikne kříž, symbol řádu a pořádku. Svět tvoří čtyři živly. Čtvrtý den Bůh stvořil vesmír, slunce a hvězdy a uspořádal tak celý vesmír. Člověk má čtyři různé druhy temperamentu. Vlastní jméno Boha má čtyři písmena JHWH (YWHW, JHVH, vlastní jméno Boha Izraele v Tanachu, hebrejské Bible. Jméno Adam, symbol člověka, má čtyři písmena. Bachovo jméno také tvoří čtyři písmena.

Číslo 5: Pět ran Kristových. Pátý den stvoření bylo už vše připravené pro příchod člověka. Máme pět prstů na každé končetině. Lidské tělo má pět hlavních výběžků: hlavu, dvě ruce a dvě nohy. Tradičně se rozděluje pět základních lidských smyslů: zrak, sluch, chuť, čich a hmat. K základům islámu patří pět pilířů. Muslimové provádějí pětkrát denně modlitbu. Existuje pět platónských těles. Symbolem olympijských her je znak, který tvoří pět kruhů.

Číslo 6: Symbol člověka. Vrchol Božího díla stvoření. Číslo šest je symbolem Davidovy hvězdy. Jeden trojúhelník se shora snáší na člověka, symbol Boží lásky. Druhý trojúhelník směřuje nahoru. Člověk se této lásce otevírá a nechává se jí naplnit.

---

<sup>140</sup> Anderson, M. A., *Symbols of Saints: Theology, Ritual, and Kinship in Music for John the Baptist and St. Anne (1175--1563)*, ProQuest, 2008

<sup>141</sup> Butler, Ch., *Number symbolism, Ideas and Forms in English Literature Series*, Library of Social Policy and Administration, Routledge, 1970

Číslo 8: je symbolem nekonečnosti. Po sedmi dnech přichází den osmý, který je dnem prvním. Nekonečný, stále se opakující koloběh. Číslo osm je také symbolem duchovna. Bůh také nemá žádný začátek ani konec. Pravidelný osmiúhelník se podobá kruhu, který je symbolem čísla 1, začátku všeho. Obrat intervalu oktáva je prima.

Číslo 2: symbol dualismu, protikladů. Dobro a zlo. Světlo a tma. Den a noc. Bůh a člověk. Život a smrt. Radost a utrpení. Muž a žena. Symbolem čísla 2 je úsečka, která má začátek a konec, stejně jako život. Máme dvě ruce. Pomocí dvou nohou kráčíme životem.

Číslo 10: plnost. Desatero Božích přikázání. Lidský život počítáme na desítky, historii lidstva na staletí (10x10). Číslo deset je základem desítkové soustavy. Máme deset prstů u rukou, deset prstů u nohou.<sup>142</sup>

Bach si magii a symboliku čísel samozřejmě uvědomoval. Když ji přeneseme do Bachovy tvorby, objevíme spoustu souvislostí. Například Bachovy fugy jsou:

- dvojhlasé: život a smrt, člověk a Bůh, atd..
- trojhlasé: Nejsvětější Trojice. Víra, naděje, láska, apod..
- čtyřhlasé: symbol pořádku. Uspořádání celého vesmíru. Kříž.
- pětihlasé: pět ran Kristových, pátý den stvoření, ruka má pět prstů. Ruka je symbolem světla. Podání ruky je gestem na usmíření, odpuštění, apod..

V hudebním jazyce Bacha nacházíme hlubokou symboliku také v intervalech a pohybu melodií. I Bachovo jméno, BACH, vytváří symbol kříže, který v Bachových dílech nabývá velkého významu. Rytmika má také své symboly (například kráčení po Křížové cestě). Spojením s harmonií nabývá symbol hlubšího významu a odkrývá nám pravdivý obsah díla.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Schimmel, A., *The Mystery of Numbers*, Oxford University Press, 1994.

Hopper, V. F., *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression*, Courier Dover Publications, 1938

<sup>143</sup> Tatlow R., *Bach and the riddle of the number alphabet*, Cambridge University Press, 1991

## 5.12 Charakter tónin

Charakterem tónin se v minulosti zabývala celá řada hudebních vědců, teoretiků a adeptů hudebního umění ve snaze nalézt odpověď na otázku, co skladatele ovlivňovalo ve výběru tónin svých děl? Byla to volba náhodná nebo v sobě skrývala tajný, hlubší význam?

Vznik tonality souvisel s vývojem polyfonie. K jednohlasým melodiím se přidávaly další hlasy, které se postupem času osamostatňovaly a intervaly mezi nimi nabývaly většího významu. Od počátku 15. století se řadily mezi konsonantní intervaly kromě kvart, kvint a oktáv také tercie a vznikala tak celá řada terciových souzvuků, kvintakordů. Postupně vznikal spleťtý systém tonálních harmonických vztahů a v druhé polovině 17. století došlo k ustálení stupnic do dvou hlavních typů: dur a moll. Tonalita využívala akordů v základní poloze i jejich obratech a harmonie nabývala větší variability a rozmanitosti.<sup>144</sup>

V období hudebního slohu baroka se používaly hudební nástroje s pevně stanoveným laděním. Počátkem 18. století bylo převládajícím systémem středotónové ladění, ve kterém pokud možno co největší počet velkých tercií byl laděn čistě. Do vrcholného středověku se za konsonantní intervaly považovaly jen oktáva, kvinta a kvarta. Až postupem času se k nim začaly řadit i tercie a sexta. Starověké Pythagorejské ladění odráží tuto dobovou zvyklost-preferuje čisté kvinty a kvarty na úkor tercií a sext, které v tomto ladění znějí v souzvucích disonantně. S potřebou konsonantních čistých tercií s poměrem frekvencí 5:4 se objevila temperovaná ladění, k nimž patří i ladění středotónová. Tím se tóniny s pár nahodilostmi, nepřesnostmi, staly čistými, zatímco zbytek byl prakticky nepoužitelný a lidské ucho dekovalo tento zvuk jako falešný.<sup>145</sup>

V 18. století se začalo prosazovat tzv. Dobře temperované ladění. Tyto systémy se rozvinuly od pozdního 17. století díky autorům jako byli Werckmeister<sup>146</sup>, Rameau a Kirnberger<sup>147</sup> a zůstaly v užívání do raného 19. století. Čtyři kvinty se obvykle ladily decentně sniženě, zatímco zbytek zůstal laděn čistě. Sekundy a tercie se svými inversemi tak byly proměnné v závislosti na různých tóninách a tím propůjčovaly specifický charakter každé jednotlivé tónině. Na rozdíl od středotónového ladění byla všechna předznamenání použitelná. Rozdíly mezi intervaly a akordy byly natolik signifikantní, že dovolovaly, aby

<sup>144</sup> Lester, J., *Between modes and keys: German theory, 1592–1802*, Pendragon Press, 1989

<sup>145</sup> Barbour, J. Murray, *Tuning and Temperament: A Historical Survey*.1951

<sup>146</sup> Andreas Werckmeister (1645-1706), varhaník, hudební teoretik a skladatel

<sup>147</sup> Johann Phillip Kirnberger (1721-1783) byl hudební skladatel a teoretik, žák Johanna Sebastiana Bacha.

Obdivovatel Johanna Sebastiana Bacha. Mnoho Bachových rukopisů se zachovalo díky knihovně Kirnbergera.



určitým tóninám byla přisuzována určitá nálada, přičemž “nečistá” předznamenání v sobě nesla větší napětí než ta s pár nahodilými nepřesnostmi. První, kdo se touto problematikou zabýval, byl již výše zmíněný Andreas Werckmeister, jehož jméno je dnes často vyslovováno především v souvislosti jeho teoretického spisu *Musikalische Temperatur* z roku 1691, ve kterém uveřejnil a popsal systém temperovaného ladění, dnes známého jako Werckmeisterovo temperované ladění. Všechny intervaly kromě oktávy jsou vlastně tak trochu nečisté. Tohoto typu ladění se mohlo využít samozřejmě jen u nástrojů s pevně naladěnými tóny - klávesových nástrojů. Až časem se rozšířilo i k ostatním nástrojům. V současnosti bývá temperované ladění nejpoužívanějším laděním evropské hudební kultury.<sup>148</sup>

Existoval ustálený názor, že určité náladě je přisouzena určitá tónina. Je tedy důležitější rozpoznávat rozdílnost každé tóniny spíš, než co si ten či onen skladatel myslel o jednotlivých předznamenáních. Názorně si ukažme přehled založený na tonálních charakteristikách M.-A. Charpentiera<sup>149</sup> (1690), J. Matthesona<sup>150</sup> (1713) a Ch. Fr. D. Schubarta<sup>151</sup> (1739-1791), který byl dán dohromady Mikkem Korhonenem<sup>152,153</sup>, viz. Příloha 4.

Dnes je charakteristika tónin vnímána tak, že každá tónina má vlastní temperament a její základní příznačný rys je prakticky neměnný. Ten se snaží adepti hudebního umění vždy zachovat v tom smyslu, že například písně v běčkových tóninách nepřepisují do křížkových tónin a opačně. Vnímání těchto charakteristik je však též závislé na subjektivním pohledu posluchače, kulturním vkusu a historickém kontextu dané země. Proto když se v minulosti někteří hudební teoretici snažili vyjádřit odlišnost tónin pomocí barev, posléze zjistili, že každý určitou barvu vnímá odlišným způsobem. Rozdíl v chápání hudby nezpůsobuje ani barva, ani tónina, ani samotný zvuk, ale představa, kterou si při poslechu vytváříme.<sup>154</sup>

---

<sup>148</sup> Barbour, J. Murray, *Tuning and Temperament: A Historical Survey*.1951

<sup>149</sup> Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), francouzský hudební skladatel

<sup>150</sup> Johann Mattheson (1681-1764), německý skladatel, spisovatel, lexikograf a hudební teoretik

<sup>151</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), německý varhaník, hudební skladatel, básník a novinář

<sup>152</sup> Mikko Korhonen (1965), finský varhaník, odborník na chrámovou hudbu, učitel na varhany a klavichord

<sup>153</sup> Haynes, B., *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, 2007

<sup>154</sup> Keller, H., *Thoroughbass Method: with Excerpts from the Theoretical Works of Praetorius [and Others] and Numerous Examples from the Literature of the 17th and 18th Centuries*, W.W.Norton 1965

Na základě čeho si tedy skladatel danou tóninu vybírá? Samozřejmě podle charakteru samotného díla, někdy daném tradicí, ale především na samotné představě, kterou o díle má.

Dur – mollová charakteristika by se dala velice zjednodušeně popsat tak, že durové tóniny jsou přímočaré, jasné, sebejisté, jiskrné, oproti náladovějším, barevnějším, v určitém směru nevyzpytatelným a emotivnějším, mnohdy melancholickým mollovým tóninám. V barokních dílech se v závěrech skladeb v mollových tóninách často setkáváme s durovým akordem, jako symbolem usmíření a optimistické naděje.

Konečnou barvu a charakter skladbě propůjčuje nejen tónina a vzájemný poměr tónin, ale součinnost hned několika dalších, nenahraditelných elementů: harmonie, melodie, rytmu, tempa, formy a nástrojového obsazení. Nepřistupujme k dílům s velkými předsudky. Dejme si šanci vytvořit si vlastní představu s láskou a pokorou k době a autorovi, v dostatečně dlouhém časovém horizontu. Buďme otevření k veškerým invencím, které nás osloví, a naslouchejme vlastní hudební intuici.

## 5.13 Prstoklady

Pokud chceme klavírní dílo dobře obsahově a technicky interpretovat, vhodně zvolený prstoklad je pro nás nezastupitelnou pomůckou. Správný prstoklad nám nejen hru samotnou výrazně usnadňuje, ale také nám pomáhá se zvukově co nejlépe přiblížit představě autora o daném díle.

Právě v oblasti prstokladů způsobil Johann Sebastian Bach významný převrat a stal se průkopníkem moderní formy prstokladu. U Bachových předchůdců se v klavírní interpretaci užívalo jen velmi ojediněle palce. Asi se hudební učenci domnívali, že palec má až příliš silný a hrubý úder neúměrný funkčním parametrům materiálu klávesového nástroje a nezapadá do jednotné zvukové koncepce díla. Navíc svými rozměry palec často přesahoval velikost užívaných kláves na klaviatuře.<sup>155</sup>

Moderní technika prstokladu má za cíl posílení slabých prstů tak, aby je vyrovnala prstům silným, což je zcela odlišné od barokního způsobu myšlení. Pohled na to, který prst by měl být považován za silný a který za slabý se liší podle zemí a různých období. Prsty se používaly se tak, že silný prst hrál silnou notu a naopak. Buď druhý a čtvrtý nebo první a třetí dvojice prstů byly považovány za silné. Nejvíce bylo postavení třetího prstu zdůrazňováno Henrym Purcellem, který pro stupnici C dur navrhl následující prstoklad<sup>156</sup>:



<sup>155</sup> Cyr, M., *Performing Baroque music*, Ashgate Publishing, Ltd., 1992

<sup>156</sup> Haynes, B., *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, 2007; Rosen, Ch., *Critical Entertainments: Music Old and New*, Harvard University Press, 2001

Hráči neznali dnešní systém stupnic s podklady palce po třetím a čtvrtém prstu. Postupem času, s vývojem hudební polyfonie a zvyšujících se nároků na techniku interpretace, si hudebníci uvědomovali, že by se měli nad novými prstokladovými možnostmi zamyslet a pokusit se pokročit v technice hudebního projevu o krok dále. Vznikala tak celá řada pokusů, některá z nich úspěšná, jiná méně. Domenico Scarlatti řešil problematiku prstokladu křížením rukou s využitím tzv. pětiprstové polohy. Jiní hudební kreativci vytvářeli složitý systém podkládání a nadkládání prstů. Technika nadkládání prstů se rozšířila po celé Evropě a prakticky znamenala u pravé ruky překládání třetího prstu nad prst čtvrtý směrem nahoru a směrem dolů překládání třetího prstu nad druhý. U levé ruky opačně.<sup>157</sup>

Prstokladová technika se stále zdokonalovala a na konci 18. století nabývala veliké rozmanitosti. Roku 1789 představil Daniel Gottlieb Türk<sup>158</sup> tři možnosti prstokladu stupnice C dur ve své *Klavírní škole (Klavierschule)*:



Dvě ruce operovaly celkem s deseti prsty, které k hraní stupnic musely stačit. A pokud ne, ruce se křížily. Dnes by se nám mohly zdát tyto volby prstokladů nesmyslné, zbytečně komplikované a nepochopitelné. Musíme mít však stále na paměti, že hra na tehdejší klávesové nástroje poskytovala hudebníkovi zcela odlišné zvukové a technické možnosti hry. Struny byly vyráběny z křehčích materiálů a vyžadovaly tak odpovídající způsoby zacházení. Ponor kladívek byl menší a měkčí, a váha kladívek byla podstatně nižší. I přes moderní parametry dnešních nástrojů a interpretačních technik se chceme s tehdejšími prstokladovými zásadami seznámit, protože i ony jsou klíčem ke správné artikulaci a frázování barokní hudby.

Nevíme jaké dílo či situace Bacha k podkladu palce poprvé přiměla, ale tento krok znamenal pro dějiny hudební interpretace velmi mnoho. Bach vymyslel, že místo nadkládání

<sup>157</sup> Dolmetsch, A., *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.

Hinson, M., *At the Piano With J. S. Bach*, Alfred Masterwork Editions, *At the Piano Series*, Alfred Music Publishing, 1987

<sup>158</sup> Daniel Gottlieb Türk (1750-1813), německý skladatel, varhaník a pedagog, žák Johanna Sebastiana Bacha

třetího a čtvrtého prstu, by bylo vhodnější podložit palec a posléze nadkládat prst třetí nebo čtvrtý. Bach sám toto moderní pojetí prstokladu zřídka kdy však použil, ale jeho syn Carl Philipp Emanuel Bach jej hojně využíval a šířil dál. Klavírní techniku s využíváním palce popsal například i François Couperin ve svém díle *L'Art de Toucher le Clavecin* z roku 1716. Ale jak Forkel zmiňuje, v té době bylo Bachovi již více než třicet let a v jeho prstokladu byl palec dávno hlavním prstem.<sup>159</sup>

Dnes zcela přirozeně využíváme pro nás vhodný a pohodlný prstoklad v domněnku, že je pro interpretaci barokních děl vždy ten správný. Staré prstoklady nám však mohou mnohdy napomoci vyřešit problémy tehdejší artikulace a frázování. Samozřejmě je pro nás obtížné tak hrát, ale není zcela od věci si to alespoň někdy vyzkoušet a co možná nejpravdivěji se tak dílu přiblížit.

Podklad palce zcela změnil pohled na prstokladovou techniku a podnítil Bachovy následovníky více se této oblasti věnovat a přinášet další invence, které nakonec vedly k prstokladům dnešní podoby. Prstoklad se přirozeně vyvíjel současně s vývojem klavírní interpretace a samotného nástroje, kladívkového klavíru. Základ dnes užívaného prstokladu můžeme spatřovat již u Ludwiga van Beethovena a následně Carla Czerného. Struny klávesových nástrojů se začaly vyrábět z odolnějších materiálů a vyžadovaly jinou techniku hry. Pokud se hrálo příliš rychle, tóny nebyly schopny repetování, což vedlo k myšlence měnit na stejné klávese prst. Následně se také zvětšil rozsah nástrojů. K postupnému rozšiřování klaviatury docházelo především v průběhu druhé poloviny 18. století a klavírní technika tak nabývala nových možností a podněcovala hudebníky k novým objevům v technice klavírní interpretace, které vyvrcholily v epoše klavírní virtuosy Ference Liszta. Z jeho školy vyšli klavírní pedagogové moderní doby, zejména Ludwig Deppe<sup>160</sup> s jeho psychofyzilogickou interpretační metodou, kterou představil kolem roku 1880. Ta spočívala ve hře založené na váze celé paže, ramena. Ruka dopadla celou svou vahou na klaviaturu, jakoby nepřipraveně a tento úkon opakovala až do chvíle, kdy nakonec dopadla na požadující klávesu.<sup>161</sup>

Všechny tyto technické experimenty vedly k dnes ustáleným prstokladovým a jiným technickým pravidlům, se kterými by měl být každý žák včas obeznámen. Pocit těžké ruky nám může napomoci ke správnému uvolnění celého aparátu, které je pro klavírní hru

---

<sup>159</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad, 2011, Str. 151

<sup>160</sup> Ludwig Deppe (1828-1890), německý skladatel, dirigent a pedagog

<sup>161</sup> Kochevitsky, G. A., *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*, Alfred Music Publishing, 1967

nezbytné. Pohyb ruky po klaviatuře by měl být přirozený, bez zbytečných pohybů navíc, které by techniku hry mohly omezovat, samozřejmě s ohledem na anatomii interprety ruky a těla.

## 5.14 Interpretace Bachových děl v ZUŠ

Interpretace jakýchkoliv děl patří k nejproblematictějším a nejvyhledávanějším otázkám dnešních klavírních učenců. Nalézt rozumný kompromis mezi zvukovými a obsahovými požadavky autora a vlastními invencemi a možnostmi dnešních nástrojů je asi to nejobtížnější, čemu musí hráč při svém studiu čelit.

Barokní hudba představuje koncept, který setrvává v míšení citů a způsobuje vášnivé diskuse a hádky mezi hudebníky. Po svém rozkvětu byla tato hudba zapomenuta jako rituál každodenního skládání hudby, a ve chvíli, kdy se o ní lidé opět začali zajímat v 19. století, bylo hudební myšlení již zcela odlišné. Hudební učenci, které barokní hudba přitahovala, nepovažovali za nutné hledat, jakým způsobem byla tato hudba původně prováděna, interpretována, nebo jakým způsobem byl čten strohý notový zápis. Avšak v průběhu druhé poloviny 20. století se v reakci na romantickou interpretaci barokní hudby objevil trend upřednostňující autenticitu. Představitelé tohoto myšlenkového proudu vyřadili úpravy romantických autorů a začali vyžadovat ke svému studiu Urtext, který následoval původní zápis skladatele, co možná nejpřesněji a bez jakýchkoliv dodatků a poznámek. V oblasti klávesových nástrojů to vedlo k situaci, kdy podporovatelé a zastánci tzv. autentické interpretace hrající z Urtextu upřednostňovali cembalo, zatímco většina klavíristů zůstala u romantického stylu interpretace spolu s odpovídajícími edicemi. A i když hledání objektivní authenticity také začalo ovlivňovat hudební myšlení a vnímání klavíristů, zápis byl i nadále interpretován podle vzoru všeobecného užití.<sup>162</sup>

Vše bylo založené na mylném předpokladu, že zápis byl vždy interpretován stejně. Pro hráče, kteří si byli vědomi způsobů a pravidel hudebního vyjadřování, obsahoval jednoduchý a strohý zápis barokní hudby nezměrné množství informací, které byly až v pozdější době graficky zaznamenávány v podobě nejrůznějších symbolů a znaků. Uvědomíme-li si, že současný zápis zaznamenává i nepatrné rozdíly, předpokládá se, že tyto drobné odlišnosti a metody zdokonalování byly užity již v barokní éře, ale nebylo nutné je zapisovat. Ve skutečnosti zápis obsahoval vše potřebné k plné interpretaci hudby. Byla to tedy pouze otázka schopnosti přečíst zápis správným způsobem. Architektonická struktura hudby

---

<sup>162</sup> Veilhan, J. C., *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th-18th centuries), common to all instruments*, A. Leduc, 1979.

Haynes, B., *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007.

mluvila sama za sebe. Později se také vedle psaného zápisu dostalo širšího zájmu o zdroje. Studium barokní interpretace vedlo k radikálním objevům, že zápis samotný obsahoval nesmírné množství informací, bez sémiotického významu, který se rozvinul později.<sup>163</sup> Barokní hudební zápis sloužil jako určitý podklad pro další improvizování na základě struktury díla a projevu vlastních hudebních invencí. Hudba baroka skýtá obrovskou výhodu v možnostech a příležitostech každého interpreta dotvářet si hudební obraz díla sám. U následující generace hudebních velikánů jsme již nuceni striktně se řídit poznámkami autora, které určují a vytváří jasnou zvukovou koncepci celého díla.

Klávesové nástroje současnosti poskytují jiné zvukové i technické možnosti než nástroje doby barokní. Naše zvukové představy jsou ovlivněny nástroji, na které hrajeme dnes. Za Bachovy éry bylo trvání tónů příliš krátké a legato prakticky neexistovalo. Legatem byly myšlené delší tóny, dnes známé jako *legatissimo*. Původně se legato hrálo jen mezi dvěma notami a až postupem času se počet spojovaných not pod legato zvyšoval. V dnešní době není v popředí brilantní virtuoza, i když má samozřejmě nesporné kouzlo, ale především sama hudba a její výraz, který nás osloví a zůstane v naší paměti co možná nejdéle. Obsah díla je to sdělení, které se již staletí přenáší z generace na generaci dychtivých posluchačů, s touhou dotknout se něčeho nadpozemsky krásného, slovy nepopsatelného. Ve středu zájmu je především jednota díla v souladu s hudební představou skladatele a invenčním vkladem moderního interpreta. Hudební odkazy dob minulých jsou neustále podrobovány různým překladům, a čím déle od dané doby jsme, tím je pro nás jejich identifikace a vžití se do jejich obsahů obtížnější.

Často diskutovanou oblastí v minulosti byla pedalizace Bachových děl. Je vhodné skladby Bacha pedalizovat či nikoliv? Mnoho hudebních pedagogů se v této otázce přelo a každý z nich neústupně obhajoval svůj názor. Bach byl na svoji dobu moderním člověkem s pružným myšlením, a proto jsme si dnes jisti tím, že pokud by za Bachova života pedál u klávesových nástrojů existoval, Bach by jej určitě náležitě využíval. I přes jeho celoživotní snahu nalézt u tehdejších klávesových nástrojů, klavichordu nebo koncertního cembala, trvalý tón, se podařilo tento problém vyřešit až hudebním nástrojařům dalších generací. Nástrojoví konstruktéři z nejrozličnějších zemí neustále zdokonalovali Silbermannův kladívkový klavír s dvěma pákami - pedály pro soprán a bas, jejichž manipulace byla prováděna pohybem kolena směrem vzhůru. Společně se vznikem koncertních sálů, které přímo dychtily po plném,

---

<sup>163</sup> Tarasti, E., *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Volume 121 of Approaches to Semiotics [AS] Series, Volume 121 of Trends in Linguistics, Walter de Gruyter, 1995



pedálem podporovaném zvuku, se zvyšovaly požadavky na konstrukci klávesových nástrojů. Klavír už nebyl výsadou jen duchovních a šlechty, ale postupně se stával i součástí domácností bohatých měšťanů.

Hudba baroka je termínem, kde nálada a mluva tvoří základ pro hudební vyjádření.<sup>164</sup> Poskytuje nesporně více příležitostí projevit své vlastní hudební invence oproti skladbám spadajících do hudebního slohu následujícího století. Musíme neustále zohledňovat všechna patřičná kritéria, která si barokní doba žádá a zároveň nezapomínat, co nám moderní doba a technika nabízejí. Uvedme si nyní příklad vhodného materiálu pro výuku na ZUŠ a srovnajme skladby vydané v podobě Urtext, modernější úpravě a úpravě s metodickým návodem:

#### **5.14.1 Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou, (*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*), 1722, 1725.**

Bach tyto sbírky věnoval své drahé manželce na počátku jejich manželství. Až na několik nadpisů byly všechny notové záznamy psány Bachovou rukou, ale ne u všech je známo autorství. Skladby často nebyly signovány a u některých se můžeme domnívat, že pocházely z dílen jiných skladatelů. Dnešní vydání nám poskytuje mnohdy obě dvě sbírky najednou a je často obtížné se orientovat v tom, která skladba z které sbírky pochází. Jak Wolff zmiňuje, začátek sbírky z roku 1722 tvoří pět krátkých, avšak obtížných cembalových suit *BWV 812-816*. Jedná se o první verze skladeb později známých jako *Francouzské suity*. Kromě těchto stylizovaných tanců, obsahuje album ještě chorálovou předeheru „*Jesu meine Zuversicht*“ *BWV 728* a nedokončenou *Fantazii pro varhany C dur BWV 573*. Bohužel se však převážná část tohoto díla nedochovala a z původních 70-75 stran zbylo jen 25. K ní vznikla o dva roky později, roku 1725, knížka druhá se stejným názvem, kterou Bach dokončoval ještě po roce 1740.<sup>165</sup> Mezi poslední zápisy druhé sbírky patří i první skladatelské pokusy malého Johanna Christiana Bacha.

V dnešní době patří tyto sbírky k nejčastěji využívaným materiálům k výuce Bachovy hudby v ZUŠ, a to nejen na prvním stupni, ale i na stupni druhém. Nejedná se o čistou

---

<sup>164</sup> Přesný termín je *Doctrine of the affection*, teoretický přístup nebo doktrína baroka, jejíž hlavní teze tkví v tom, že jedna skladba má udržet nebo představovat jednu určitou náladu (*Affect*), aby se předešlo nepořádku a zmatku. Existují tři páry tzv. *Affects*: láska/nenávist, radost/smutek, údiv/touha.

<sup>165</sup> Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach*, Nakladatelství Vyšehrad, 2011, Str. 222,

Bachovu polyfonii, která vrcholí v dílech *Temperovaného klavíru*, *Umění fugy* či dalších dílech vysoké obtížnosti, ale představuje žákovi určitý základ Bachova hudebního jazyka ve snaze motivovat ho k dalšímu hudebnímu poznávání. Nelze jednoznačně určit, jaké věkové skupině by měly tyto drobné kompozice náležet. To je otázka naprosto individuální, závisející především na volbě pedagoga, hudební vyspělosti žáka, technice jeho hry a úrovni jeho hudebního vnímání. Vhodný čas, kdy seznámit žáka s Bachovou hudbou můžeme jako učitelé intuitivně vycítit na základě předešlých zkušeností s hudebními formami tohoto druhu a způsobu výuky klavírní hry, ve smyslu vzájemné edukativní interakce mezi žákem a učitelem. Není potřeba kamkoli spěchat. Je vhodné postupovat tak rychle, jak si hudební možnosti žáka žádají, v návaznosti na jeho předešlé hudební zkušenosti a získané znalosti. Proto se v současných klavírních školách setkáváme se skladbičkami Johanna Sebastiana Bacha až po nastudování technicky i obsahově snazších děl jiných autorů. Například v populární Evropské škole Fritze Emontse se s Bachovými skladbičkami poprvé setkáváme až na konci druhého dílu, kde se objevuje skladba *Musette (Dudácká)* z klavírní *Knížky pro Annu Magdalenu Bachovou*. Až na pár poznámek k prstokladům nechává autor způsob jejího provedení zcela na hráči samotném (viz. Příloha 5).

Metodickým rozbořem klavírní *Knížky pro Annu Magdalenu Bachovou* se zabývalo již mnoho klavírních pedagogů a metodiků. I když jsou dnes snad už všichni toho názoru hrát Bachovy kompozice co možná nejautentičtější způsobem, někteří z nich preferují studium rovnou z Urtextu, jiní představují vlastní metodické příručky s přesným návodem směřujícím žáka ke správné interpretaci jednotlivých skladeb (viz. ukázka č. 3 a Příloha 6 a 7). Je už zcela na nás, jednotlivých učitelích, k jakému způsobu výuky se přikloníme nebo zda si vytvoříme vlastní metodický systém učení klavírní interpretace.

Ukázka tří vydání stejné skladby: *Menuet G dur* z klavírní *Knížky pro Annu Magdalenu Bachovou*:

#### **Ukázka č. 1:**

*Menuet, Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725)*, Edition Peters 4546, Leipzig, vydání Hermanna Kellera, Urtext (celý notový zápis skladby viz. Příloha 8):

## Menuet



### Ukázka č. 2:

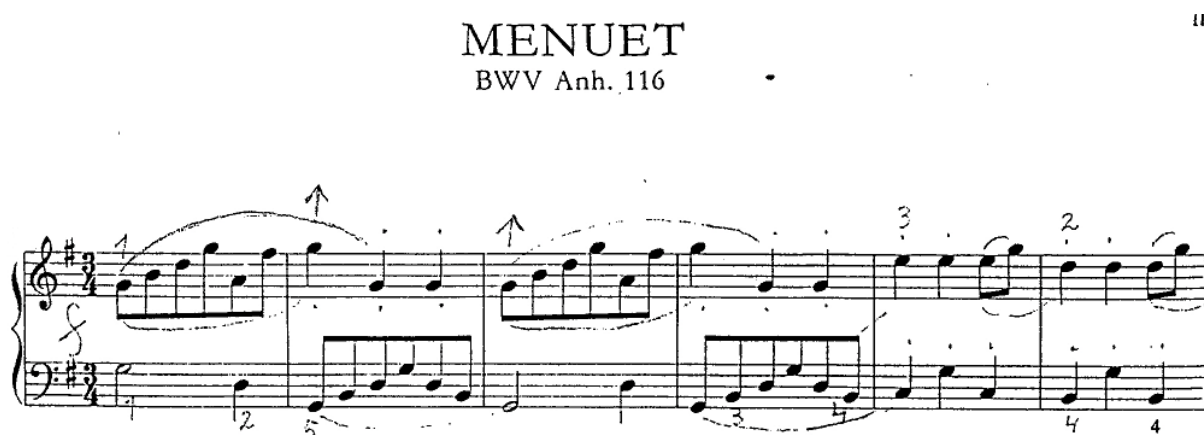
*Menuet, Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, v úpravě Franze Ludwiga vydal B. Schott's Söhne, Mainz, 1939 (celý notový zápis viz. Příloha 9):

## Menuet



### Ukázka č. 3:

*Menuet, Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, v úpravě Viktorie Švihlíkové<sup>166</sup> (celý notový zápis viz. Příloha 6):



<sup>166</sup>Viktorie Švihlíková (1915-2010), česká klavíristka, cembalistka a hudební pedagožka.  
Švihlíková, V.: *Johann Sebastian Bach - klavírní Knížka pro Annu Magdalenu Bachovou*

### 5.14.2 Metodický rozbor, *Menuet G dur*, autor neznámý:

Zatímco v urtextovém vydání se řídíme vlastními hudebními znalostmi a zkušenostmi, v druhé ukázce máme již některé hudební návody předepsané a doporučené a v ukázce č. 3 konkrétní interpretační řešení.

Ve skladbě se objevuje rozmarňý rozhovor dvou hlasů, dva charaktery, které je nutné odlišit. Proto bych volila procvičit pravou a levou ruku zvlášť. A jako první bych procvičila ruku levou, kde je nutné zaměřit se na artikulaci, frázování a rytmus. Jen tak nakonec docílíme zvukové vyrovnanosti pravé a levé ruky, která je zejména v první části skladby žádoucí. Artikulace a frázování zde mohou nabývat různých podob, ale důležité je, aby si po celou délku skladby zachovaly jednotný charakter. *Menuet* se skládá ze dvou hlavních částí (případně tří částí, protože po části druhé nastupuje obměna části první). První část je optimistická, v taneční, rozverně náladě a tónině G dur. Část druhá v tklivé náladě a tónině e moll. První 4 takty: odvážné, představující určitý rozlet. Následující 4 takty jsou taneční, vzdušné, hrané jako valčík, s důrazem na první době. Střední část v e moll si v pravé ruce žádá procvičení zpěvného *espressiva* v prvních osmi taktech. Následujících osm taktů je nutné pojmout jako jeden celek. Repetice není nutné striktně dodržet. V některých vydáních se můžeme setkat s triolou v předposledním taktu v pravé ruce, v jiných s dvěma osminami. Rytmus je zde důležité zřetelně přednést a zvýraznit kontrast *legata* a *staccata*. *Staccato* by nemělo být příliš ostré. Hned od samého začátku bych začala s výraznější dynamikou (*mf* nebo *f*), která by skladbu patřičně uvedla. Druhou část skladby bych zahájila dynamikou slabší, abych zvýraznila odlišný zvukový charakter části první a druhé, a postupně zesilovala až k začátku nástupu třetí části. Třetí část by tedy začínala ve stejně silné dynamice, jako v které skladba začínala. Obměnu první části, která nastupuje po části druhé, bych zahájila dynamikou, kterou jsme skladbu začínali.

Když se podíváme na notový zápis v ukázce č. 2, autor zde zvolil kontrastní dynamiku. První dva takty mají být hrány v *mf*, další dva takty v *p* a následující část má být v *mp*. Je však na vlastním uvážení a hudebním vkusu každého pedagoga, zda se předepsaným zápisem bude řídit či nikoliv.

Pokud k výuce použijeme text s interpretačním návodem, nemusíme se s hudebními názory a metodickou volbou autora vždy ztotožňovat. Jakékoliv poznámky týkající se dynamiky či frázování, jsou v barokních dílech většinou pouhými doporučeními. Příkladem jsou tři výše zmíněné ukázky, ve kterých jsou na první pohled patrné rozdíly ve

způsobu interpretace. Zatímco v první ukázce by oblouček z prvního taktu přirozeně přecházel ještě do taktu druhého (k druhé notě), a byl by to jistě vhodnější způsob provedení, jak je uvedeno v ukázce č. 3, v ukázce č. 2 oblouček na konci prvního taktu končí.

Chtěli jsme zde představit i *Klavírní knížku pro Wilhelma Friedemanna Bacha* (*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*) z roku 1720, jako vhodný materiál k výuce barokní hudby v ZUŠ, které je tato práce určena. Po podrobnějším studiu jejích skladeb jsme však museli usoudit, že jejich technická a zejména obsahová náročnost by mnohdy přesahovala hudební možnosti interpreta. K podobnému závěru jsme došli i v případě *Malých preludií* a *Francouzských suit*.

## 6 Závěr

I když je barokní hudba již z velké části objevena, její rozmanitost a nadčasovost nás neustále podněcuje k novým objevům, poznávání a interpretačním možnostem. Interpretovi poskytuje jedinečnou příležitost vytvářet hudbě této epochy osobitý, originální a nezaměnitelný charakter, s ohledem na samotnou představu autora, ve snaze o co nejautentičtější překlad díla. Proto jako pedagogové musíme brát veliký zřetel na autory hudebních vydání, s jejichž obsahy chceme v průběhu výuky pracovat. Hudebník, který chce správně interpretovat starou hudbu, by se měl naučit pracovat s edicemi vydanými pod názvem Urtext, které představují hudební odkaz bez přidáných poznámek a jiných doplňků. Vděčnou pomůckou bývají také samotné rukopisy umělců. Tyto edukativně vysoce ceněné materiály můžeme podrobně analyzovat v různých nástrojových školách, které však často zanedbávají oblast elementární výuky hry na nástroj a zaměřují se ihned na oblast interpretace.<sup>167</sup>

Neexistuje žádný univerzální návod, platný pro všechny adepty klavírního umění, který by udával, jakým způsobem máme jako učitelé při výuce klavírní hry postupovat. Každý žák vyžaduje individuální přístup s ohledem na jeho hudebně percepční a interpretační schopnosti a dovednosti. Na základě podrobnějšího studia barokní hudby však můžeme získávat cenné rady a informace, které nás mohou pozitivně metodicky formovat k vytvoření vlastního edukativního systému, a který můžeme v průběhu vyučovacího procesu přirozeně upravovat podle potřeb studenta. Na druhou stranu bychom neměli hudbu minulých století opomíjet, ve snaze podřídít se hudebnímu vkusu a volbě žáka. Dnešní uspěchaná doba nás často nutí ustupovat (z důvodu případného pracovního přetížení) z požadavků, které na žáky klademe, s cílem je hudebně vzdělávat a rozvíjet v co možná největší míře. Není výjimkou, že dnes děti mají více různorodých aktivit najednou. Studium hry na klavír si však žádá intenzivní, systematickou a časově náročnou práci, a proto by si měl každý uchazeč hudebního umění rozmyslet, zda se mu chce skutečně věnovat naplno, nebo do tohoto světa pouze nahlédnout.

Je zcela na nás, učitelích, jakým způsobem budeme hudbu dětem představovat. Měli bychom volit takový způsob, který v nich bude probouzet touhu po vlastním studijním bádání a vyvolávat pocity radosti ze samotného muzicírování. Není tak důležité, jakou rychlostí se bude žák hudebně rozvíjet, ale zda mu hudba přinese radost a uspokojení. Hudba baroka skýtá

---

<sup>167</sup> Bělský, V., *Hudba baroka*, JAMU, Brno 2009

svoji nadčasovost zejména v příležitosti dotvářet si hudební obraz každého díla sám, s možnostmi projevit vlastní osobnost, nápaditost a temperament.

Johann Sebastian Bach patří bezesporu k nejvýraznějším představitelům nejen doby barokní, ale celé hudební historie. Svojí osobitou jedinečností, tvůrčí originalitou a nadčasovostí se právem řadí mezi hudební skladatele, ke kterým s úctou a nesmírnou pokorou vzhlíží generace hudebníků již mnohá staletí. Je inspirací pro jeho následovníky, kteří se snaží hudebnímu jazyku tohoto génia porozumět a nacházet tak krásu a hloubku jeho děl. Hudební odkaz Johanna Sebastiana Bacha slouží pedagogům jako cenný nástroj při výuce klavírní interpretace a žákům různých úrovní hry představuje vysoce hodnotný materiál v procesu jejich hudebního rozvoje.

Pokud si nebudeme jisti správným překladem z urtextových materiálů, můžeme nahlédnout do různých metodických sbírek a příruček, ve kterých jistě nalezneme spoustu užitečných návodů, jak v konkrétních případech postupovat. Nemusíme se jimi však striktně řídit. Barokní hudba nám dovoluje vytvářet si vlastní hudebně kreativní a invenční svět, plný rozmanitosti, barevnosti a proměnlivosti. Pocit zodpovědnosti za hudební rozvoj žáka nás neustále podněcuje a motivuje k celoživotnímu sebevzdělávání.

Záměrem této práce bylo oboznámit čtenáře s principy a způsoby všech základních oblastí klavírní interpretace, které by napomohly ke správnému překladu barokní hudební mluvy a umožnily mu tak hrát díla co možná nejautentičtějšíм způsobem. Zároveň by umožnily pedagogům představovat hudební svět této epochy srozumitelně a v takové formě, která by v žácích probouzela zájem k dalšímu hudebnímu bádání a poznávání.

## 7 Prameny

### Bibliografie

BETTMANN, O.L. *Johann Sebastian Bach, jak jej znal jeho svět*. Nakladatelství Lidové noviny. 1997. ISBN 80-7106182-4.

ANDERSON, M. A. *Symbols of Saints: Theology, Ritual, and Kinship in Music for John the Baptist and St. Anne (1175--1563)*. ProQuest, 2008.

BARBOUR, J. Murray. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. 1951, ISBN 0-486-43406-0.

SCHULENBERG, D. *The keyboard music of J. S. Bach*. CRC Press, 2006. ISBN 0-415-97400-3.

BĚLSKÝ, V. *Hudba baroka*, JAMU. Brno 2009. ISBN 978-80-86928-54-8.

BOYD, M. *Bach, Master musicians (3rd ed.)*. Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-514222-5.

BOYD, M., Butt J. *J. S. Bach - Oxford Composer Companions Series*. Oxford University Press, 2003.

BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. Von Elterlein Press, 2008. ISBN 1-4437-2619-2.

BUTLER, G. in Butler, Gregory; Stauffer, George B.; Greer, Mary Dalton, *Final Disposition of Bach's Art of Fugue, About Bach*. University of Illinois Press, 2008. ISBN 0-252-03344-2.

BUTLER, Ch. *Number symbolism, Ideas and Forms in English Literature Series, Library of Social Policy and Administration*. Routledge, 1970.

BUTT, J. *J.S. Bach and G.F. Kaufmann: reflections on Bach's later style, Bach studies 2* (ed. Daniel R. Melamed). Cambridge University Press, 2006. ISBN 0-521-02891-4.

BUTT, J. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge University Press, 1990.

COUPERIN, F. *L'Art de toucher Le Clavecin*. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, Edition Breitkopf Nr. 5560.

CYR, M. *Performing Baroque music*. Ashgate Publishing, Ltd., 1992.

DONINGTON R. *Baroque Music: Style and Performance : a Handbook*. W. W. Norton & Company Incorporated, 1982.

DOLMETSCH, A. *Interpretace hudby 17. a 18. Století*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.



EGGEBRECHT, Hans H. *Hudba a krásno*. München 1997, ISBN 80-7106-479-3.

FORKEL, J. N. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802)*). angl.in : *The New Bach Reader : A Life Of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Hans Theodore David, Arthur Mendel, Christoph Wolff, New York, 1998.

GECK, M. *Johann Sebastian Bach: life and work*. Houghton Mifflin Harcourt, 2006. ISBN 0-15-100648-2.

HAYNES, B. *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007.

HINSON, M. *At the Piano With J. S. Bach Alfred Masterwork Editions, At the Piano Series*. Alfred Music Publishing, 1987.

HOPPER, V. F. *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression*. Courier Dover Publications, 1938.

HOFFMANN, W. *Johann Sebastian Bach*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1988, ISBN 3-323-00197-4.

CHARPENTIER, M.-A. "*Règles de composition par M. Charpentier*" in *Catherine Cessac Marc-Antoine Charpentier*. Fayard, Paris, 1988.

KELLNER, H.A. "*Was Bach a mathematician?*" (PDF). *English Harpsichord Magazine* 2: 32–36.

KOCHEVITSKY, G. A. *Performing Bach's Keyboard*, Pro/Am Music Resources, 1996.

KOCHEVITSKY, G. A. *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*. Alfred Music Publishing, 1967.

LESTER, J. *Between modes and keys: German theory, 1592–1802*. Pendragon Press, 1989. ISBN 0-918728-77-0.

MATTHESON, J. *Das Neu-erröffnete Orchestre*. Hambourg, 1713, facsimile G. Olms, Hildesheim, 1997.

NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby, přehled evropských dějin hudby*. Blansko 2011, ISBN 978-80-7225-344-9.

NEUMAN, F. *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: with a special emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press, 1983.

PALMER, Willard A. *J.S. Bach: an introduction to his keyboard music*. Alfred Music Publishing, 2006.

PLEŠKOVÁ, E. *Johann Sebastian Bach*. Skriptum vydané z příležitosti interpretačního kurzu na Konzervatóriu v Žilině, 1991.

- ROEDER, M.T. *"A" History of the Concerto*. Hal Leonard Corporation, 1994, str. 82-96.
- ROSEN, Ch. *Critical Entertainments: Music Old and New*. Harvard University Press, 2001.
- ROSEN, Ch. A Curry R. *Variations on the canon: essays on music from Bach to Boulez in honor of Charles Rosen on his eightieth birthday Volume 58 of Eastman Studies in Music Series*. University Rochester Press, 2008. ISSN 1071-9989.
- SADIE, Julie A. *Companion to baroque music*. University of California Press, 1998.
- SCHIMMEL, A. *The Mystery of Numbers*. Oxford University Press, 1994.
- STAUFFER, George B. and May E. *J. S. Bach As Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*. Indiana University Press, 1999.
- SCHUBART, Chr. Fr. D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien, 1806.
- SCHWEITZER, A. *J. S. Bach*. Svazek 1, Courier Dover Publications, 1911, Str. 320-383.
- TARASTI, E. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Volume 121 of Approaches to Semiotics [AS] Series, Volume 121 of Trends in Linguistics. Walter de Gruyter, 1995.
- SNYDER, Kerala J. *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. University Rochester Press, 1987.
- TATLOW, R. *Bach and the riddle of the number alphabet*. Cambridge University Press, 1991. ISBN 0-521-36191-5.
- VEILHAN, J. C. *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th-18th centuries), common to all instruments*. A. Leduc, 1979.
- VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. Nakladatelství AMU 2003, ISBN 80-7331-005-8.
- WILLIAMS, P. *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge University Press, 2007. ISBN 0-521-87074-7.
- WOLFF, Ch. *Johann Sebastian Bach: the learned musician*. Oxford University Press, 2002. ISBN 0-19-924884-2.
- WOLFF, Ch. *Johann Sebastian Bach*. W.W, Norton & Company, 2001.
- WOLFF, Ch. *Johann Sebastian Bach*. Nakladatelství Vyšehrad, 2011, ISBN 978-80-7429-171-5.
- WOLFF, Ch. *Bach: essays on his life and music*. Harvard University Press, 1991. ISBN 0-674-05926-3.
- ZAVARSKÝ, E. *Johann Sebastian Bach*. Opus Bratislava 1971.

Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, ed.: Hans-Joachim Schulze (Leipzig 1972).

## **Notový materiál**

Johann Sebastian BACH. *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Herausgegeben von Wolfgang Plath, Urtext der Neue Bach-Ausgabe, Bärenreiter, ISMN 979-0-006-46618-4.

BACH-BARTÓK. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Ötödik Kiadás, Zeneműkiadó.

Johann Sebastian BACH. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, Die leichtesten Stücke ausgewählt und bezeichnet von Franz Ludwig*, B.Schott's Söhne, Mainz 1939.

Johann Sebastian BACH. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725)*. Neue Ausgabe von Herman Keller, C.F. Peters, Edition Peters, Leipzig.

Johann Sebastian BACH. *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725)*. Herausgegeben von Georg von Dadelsen, Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1957.

Jan DOSTÁL. *Skladby pro Annu Magdalenu Bachovou (15 klavírních skladeb pro střední i vyšší ročníky LŠU)*. Editio Supraphon Praha 1976.

Fritz EMONTS. *Europäische Klavierschule*. Secondo-Part Rainer Mohrs, Schott Musik International, Mainz 1993/1999.

Ágnes LAKOS. *Introduction to Polyphonic Playing*. Könemann Music Budapest 1998.

Ludmila ŠIMKOVÁ. *Živá klávesnice minulosti*. Edice Pražské konzervatoře, Arco Iris, Praha 1996, ISBN 80-86001-01-6.

## 8 Přílohy

### Příloha 1

Rukopis Johanna Sebastiana Bacha



## Příloha 2

### 2.1

#### Purcell 1696

Shake



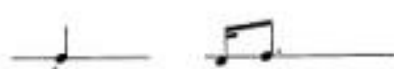
Beat



Plain note  
& shake



Forefall



Backfall



Turn



Shake  
turned



Slur



Battery



#### J. S. Bach 1720

Trillo



Mordant



Trillo und  
mordant



Cadence



Doppelt-  
cadence



idem



Doppelt-  
cadence und  
mordant



idem



Accent  
steigend



Accent  
fallend



Accent und  
mordant



Accent und  
trillo



idem



**Rameau 1724**

Cadence		
Cadence appuyée		
Double Cadence		
Doublé		
Pincé		
Port de voix		
Coulez		
Pincé et port de voix		
Son coupé		
Suspension		
Arpeggement simple		
Arpeggement simple		
Arpeggement figuré		

EXPLICATION DES AGRÉMENTS  
ET DES SIGNES DE COUPERIN

ERKLÄRUNG DER VERZIERUNGEN  
UND ZEICHEN COUPERINS

EXPLANATION OF THE ORNAMENTS  
AND SIGNS OF COUPERIN

La portée en haut présente la notation,  
celle en bas l'exécution

Die obere Notenzeile zeigt die Notierung,  
die untere die Ausführung

The upper music-line shows the notation,  
that below the execution

The page displays 24 musical examples of ornaments and signs, each consisting of two staves: the upper staff for notation and the lower staff for execution. The examples are as follows:

- Pincé-simple**: A single note with a grace note.
- Pincé-double**: A single note with two grace notes.
- Port de voix simple**: A single note with a grace note and a slur.
- Port de voix double**: A single note with two grace notes and a slur.
- Port de voix coulée**: A single note with a grace note and a slur.
- Tremblement appuyé, et lié**: A single note with a grace note and a slur.
- Tremblement ouvert**: A single note with a grace note and a slur.
- Tremblement fermé**: A single note with a grace note and a slur.
- Tremblement lié sans être appuyé**: A single note with a grace note and a slur.
- Tremblement détaché**: A single note with a grace note and a slur.
- Accent**: A single note with a grace note and a slur.
- Arpègement, en montant**: A single note with a grace note and a slur.
- Arpègement, en descendant**: A single note with a grace note and a slur.
- Coulée, dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée**: A single note with a grace note and a slur.
- Pincés diésés, et bémolisés**: A single note with a grace note and a slur.
- Pincé continu**: A single note with a grace note and a slur.
- Tremblement continu**: A single note with a grace note and a slur.
- Tierce coulée, en montant**: A single note with a grace note and a slur.
- Tierce coulée, en descendant**: A single note with a grace note and a slur.
- Aspiration**: A single note with a grace note and a slur.
- Suspension**: A single note with a grace note and a slur.
- Double**: A single note with a grace note and a slur.
- Unisson**: A single note with a grace note and a slur.

## **Příloha 4**

Charakteristiky tónin: Ch = Charpentier, M = Mattheson, S = Schubart

### ***C dur:***

Ch: radostná, bojovná; M: hrubá, neurvalá, nicméně ne nevhodná pro šťastnou náladu a veselí; Schubart: nevinná, naivní, dětská

### ***c moll:***

Ch: nejasná, smutná; M: elegantní, smutná, musí být doprovázena pohybem, aby neinklinovala k excesům sladkosti, tedy pokud není záměrem někoho uspat; S: přiznání lásky a zároveň bédování nad nešťastnou láskou, touha, stěžování si, muka

### ***Des dur:***

S: schopnost se usmát, ale ne smát, nemůže úpět/výt, ale dělá křečovité grimasy

### ***cis moll:***

S: rozhovor s Bohem, nenaplněná láska či přátelství

### ***D dur:***

Ch: radostná a velmi bojovná; M: ostrá, umanutá, hlučná, v případě potřeby rafinovaná; S: triumfální, haleluja, bitevní řev

### ***d moll:***

Ch: statečná a vážná/formální; M: pokorná, klidná, ale zároveň velkolepá, potěšující a utěšená, vhodná pro chrámová díla a pokojnou mysl; S: zasmušilý a vážný

### ***Es dur:***

Ch: krutá, tvrdá; M: patetická, vážná, stěžující si, čestnost a úhlavní nepřítel; S: láska, smutný dialog s Bohem, tři bé odkazují ke Nejsvětější Trojici (viz. kapitola Symbolika)

### ***es moll:***

Ch: strašidelná, hrozivá; S: nejhlubší pocity žalu duše, tónina duchů



### ***E dur:***

Ch: hádavá, hlučná; M: zoufalá a smrtelně žalostná, palčivá bolest může být srovnatelná pouze s oddělením duše od těla; S: mocná radost, smějící se štěstí, nekonečné uspokojení

### ***e moll:***

Ch: ženská, milující, smutná; M: utěšujicně smutná, hlubokomyslná, může být hbitá, ale ne šťastná; S: naivní, nevinná, přiznání ženské lásky, vzlyk s pár slzami, srovnatelná s dívkou v bílých šatech s růžovou stuhou uvázanou přes hrudník. Srdce i ucho jsou plně uspokojeny, když se člověk vrátí z e moll do C dur

### ***F dur:***

Ch: zuřivá a vznětlivá; M: nejvyšší a neušlechtilejší city jsou zde tak jednoduché, jakoby srovnatelné ke krásné osobě, která uspěje ve všem, čeho se dotkne; S: slušnost a pokoj/mír

### ***f moll:***

Ch: nejasná a stěžující si; M: míruplná, ale hluboká; komplikovaná, srtelná trýzeň srdce, extrémně nestabilní; černá, bezútěšná melancholie vyvolávající teror a chvění posluchače; S: hluboká temnota, nářek těla toužícího po hrobě

### ***Fis dur nebo Ges dur:***

S: vítězství nad těžkostmi, uvolněné dýchání, vrchol hory

### ***fis moll:***

M: velmi žalostná, ale spíše plačtivá než úmrtná; opuštěná, mizantropní; S: posmutnělá, chmurná, uvázaná na řetězu jako zuřivý pes, našťvaná, nespokojená, toužící po návrtu do klidu A dur nebo vítězství D dur

### ***G dur:***

Ch: sladká, radostná; M: povídavá, lichotivá, brilantní; S: idylka v krajině, mírumilovná vášeň, pravé přátelství či láska

***g moll:***

CH: vznešená a grandiózní; M: jedna z nejkrásnějších tónin, vhodná jak pro rozumnou stížnost, tak pro kontrolované štěstí díky své přizpůsobivosti; S: nespokojená, nepotěšená, mrzutá, smutná, skřípající zuby, nevole

***As dur:***

S: smuteční tónina, smrt, hrob, hniloba, soud, věčnost

***gis moll:***

S: mrzutý, lítostivě stěžující si, problematicky a těžce bojující

***A dur:***

Ch: radostný, pastorální; M: brilantní, ale agresivní, stěžující si a smutný; S: nevinná láska, uspokojení, víra v jednotu, radost mládí, víra v Boha

***a moll:***

Ch: něžná a stěžující si; M: na jednu stranu velkolepá, na druhou stranu sladce skromná; S: šťastná láska, dobré vědomí, naděje, náznak lepšího světa

***b moll:***

Ch: nejasná, strašlivá; S: divná, noční, naštvaná a zřídka potěšující, vysmívá se Bohu i světu, nespokojena sama se sebou a vším, připravující se na sebevraždu

***H dur:***

Ch: tvrdá, stěžující si; M: strašná, tvrdá, zoufalá a ne příliš užitečná; S: silně barevná, žárlivá, zuřivá, zoufalá

***h moll:***

Ch: opuštěná a smutná; M: zvláštní a melancholická, proto se jí hudebníci vyhýbali ve starých mužských klášterech a časech, ne příliš užitečná; S: trpělivost, tiché čekání na osud, odevzdanost do Boží vůle bez urážlivého reptání; obtížná na zvládnutí na všech nástrojích

**Příloha 5** *Musette (Dudácká)* z klavírní Knížky pro Annu Magdalenu Bachovou z Evropské klavírní školy F. Emontse

Musette

Johann Sebastian Bach  
1685 - 1750

73

The musical score for "Musette" by Johann Sebastian Bach, page 73, is presented in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system includes a measure with a 5-measure rest in the treble and a 3-measure rest in the bass. The second system includes a measure with a 3-measure rest in the bass. The third system includes a measure with a 2-measure rest in the treble and a 5-measure rest in the bass. The fourth system includes a measure with a 5-measure rest in the treble and a 4-measure rest in the bass. The fifth system includes a measure with a 4-measure rest in the treble and a 5-measure rest in the bass. The sixth system includes a measure with a 5-measure rest in the treble and a 4-measure rest in the bass.

**Příloha 6** Menuet G dur, Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach), v úpravě Viktorie Švihlíkové

!-152-160

Rozmanitý  
**MENUET**  
BWV Anh. 116

II

Rozmanitý  
hovor 2 hlasy  
I Hlas  
7.  
II Hlas  
(také mluví  
nedoprovází)

The musical score is written for two voices, I Hlas and II Hlas, in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system has a key signature change to two sharps (F# and C#). The third system has a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#). The fourth system has a key signature change to four sharps (F#, C#, G#, and D#). The fifth system has a key signature change to five sharps (F#, C#, G#, D#, and A#). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'cresc.' and 'inf.'

Z. 7487

II

**Příloha 7**      *Menuet G dur, Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou*  
(*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*), v úpravě Jana Dostála

**MENUET**

\*) Uvedený poskok platí pouze v případě, že se skladba hraje přesně podle notového záznamu – v dvojhlasu a bez doplňků.

(Allegro giocoso)

3

Largato

**Příloha 8** Menuet, *Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725))*, vydání Hermann Kellera, Urtext

V

Menuet

7.

Edition Peters

11601

**Příloha 9**     *Menuet, Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach), v úpravě Franze Ludwiga vydal B. Schott's Söhne*

Menuet

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is a Minuet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece.





**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta**  
**M.D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

**Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce**  
**Evidenční list**

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				